С. Г. БОЧАРОВ

О художественных мирах

С. Г. БОЧАРОВ

О художественных мирах

Сервантес

•

Пушкин

•

Баратынский

•

Гоголь

•

Достоевский

•

Толстой

•

Платонов

МОСКВА
«СОВЕТСКАЯ РОССИЯ»
1985

8
Б86

Художник **В. П. Покусаев**

СОДЕРЖАНИЕ

Бочаров С. Г.
Б86 О художественных мирах.— М.: Сов. Россия, 1985.— 296 с.

Книга известного литературоведа С. Г. Бочарова сложилась из статей, написанных им за последние 20 лет. Ее герои — классики русской, советской и зарубежной литературы — Сервантес, Пушкин, Баратынский, Гоголь, Достоевский, Толстой, Платонов.

В каждой из статей дан целостный очерк поэтического мира писателя, прослеживается его духовная и нравственная проблематика, показывается преемственность проблем и идей, их взаимосвязанность и взаимопроникновение.

Б $\frac{4603010102-141}{М-105(03)85}$ 65—85 8

Сергей Георгиевич Бочаров

О ХУДОЖЕСТВЕННЫХ МИРАХ

Редактор *В. М. Курганова*. Художественный редактор *Г. В. Шотина*. Технический редактор *Р. Д. Рашковская*. Корректор *Л. В. Дорофеева*.

ИБ № 3766

Сд. в наб. 28.11.84. Подп. в печ. 24.09.85. А11382. Формат 84×108/32. Бум. типогр. № 1. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. п. л. 15,54. Усл. кр.-отт. 15,54. Уч.-изд.л. 17,19. Тираж 25.000 экз. Заказ № 185. Цена 90 к. Изд. инд. ЛХ—23

Ордена „Знак Почета" издательство „Советская Россия" Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, пр. Сапунова, д. 13/15.

Сортавальская книжная типография Государственного комитета КАССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Сортавала, ул. Карельская, д. 42.

Памяти
Нины Петровны Унанянц,
моего учителя

ОТ АВТОРА

Эта книга сложилась из статей, написанных в разные годы. Большей частью это статьи о русских прозаиках и поэтах XIX столетия — но открывается и заключается книга выходами во всемирную литературу («Дон Кихот») и в литературу советскую (Андрей Платонов).

Все статьи, вошедшие в книгу, по-своему монографичны: в каждой речь идет об отдельном литературном произведении либо о творческом мире писателя. «Внутренний мир художественного произведения» (Д. С. Лихачев [1]) и большой совокупный мир писателя — таков предмет внимания в настоящей книге и такова, можно сказать, основная единица наблюдения за духовными и нравственно-поэтическими процессами, составившими путь нашей литературы. Авторский мир большого писателя и является самой реальной основой живой истории литературы. Из взаимодействий и связей этих ярко индивидуальных авторских миров и слагается прежде всего реальная история литературы. Литература, ее история — это зовы и отклики от произведения к произведению, от художника к художнику, это творческие задачи, переходящие от одного из них к другому, это прорастания и созревания у наследников этих задач посеянного предшественниками. Так, мы можем рассмотреть, как прорастают в ранней повести Достоевского (в «Господине Прохарчине») те нравственные вопросы о вине и ответственности, «грозные вопросы морали» (по слову Ахматовой о болдинских трагедиях и повестях Пушкина), что были словно бы тайно посеяны в сновидении пушкинского гробовщика. Эта тонкая ниточка связи, ведущая из пушкинской повести в мир Достоев-

---

[1] См. его статью под этим заглавием в «Вопросах литературы», 1968, № 8.

ского,— одна из множества тропок, сливающихся в тот нравственный путь, которым шла русская литература. По-своему, но подобным глубинным соотношением связаны «Нос» и «Двойник». Два поэта одновременно пишут стихи, вступающие, помимо сознательного намерения их авторов, в философский спор на такую огромную тему, как свобода и закон в космическом мироздании, человеческом мире и поэтическом творчестве: это у Пушкина «Зачем крутится ветр в овраге?» и «К чему невольнику мечтания свободы?» у Баратынского. В поздней поэзии Баратынского зреют духовные конфликты будущих романов Достоевского. А в первом его романе нам открыто показано, что происходит с героем русской литературы, бедным чиновником, как бы общим героем и Гоголя и молодого Достоевского, при его переходе из мира «Шинели» в мир «Бедных людей».

Авторские миры художников — сообщающиеся миры. Их тайными и явными перекличками, их «диалогом» творится живая картина нашей литературы.

В статьях, составивших настоящую книгу, только фрагменты этой большой картины. Только отдельные звенья, но звенья связного и духовно-направленного пути.

Все статьи дорабатывались для этой книги; поэтому в статье под давней датой могут встретиться ссылки на недавние материалы.

О КОМПОЗИЦИИ «ДОН КИХОТА»

Обозревая в настоящей статье композицию «Дон Кихота», мы этим самым будем рассматривать как бы архитектуру смысла великой книги. Этот смысл «Дон Кихота», который был столько раз предметом истолкований, отрывавшихся часто от самого романа и «продолжавших» его в том направлении, в какое была устремлена собственная мысль истолкователя,— этот смысл нам дан в материальном «теле» романа; самая полнота и огромность смысла («энциклопедичность» романа Сервантеса) выражена в обширности и как бы парадоксальности внутреннего плана романа, которая будет поражать читателей следующих веков, и среди них таких романистов, как Флобер и Томас Манн, которые будут удивляться емкости этой книги; «дух» знаменитого романа заключен в определенную «форму».

Известно, как далеко ушел «Дон Кихот» от цели, объявленной первоначально в прологе,— осмеяния рыцарских романов. По этому случаю Томас Манн глубоко заметил, «что, как общее правило, великие произведения вырастали из скромных замыслов»[1]. Понимать ли это, однако, так, что скромный замысел утратил значение и превратился во что-то второстепенное, или же он из скромного разрастался и повышался в значении, так что великая книга получилась из собственной эволюции этого замысла? Можно сказать, что тема рыцарских романов разрасталась до образа Дон Кихота. Рыцарские романы породили сознание героя книги и перешли, трансформировались в «роман сознания» Дон Кихота; таким образом, они превратились из внешней темы, простого объекта сатиры,

[1] Манн Т. Путешествие по морю с «Дон Кихотом».— Собр. соч. в 10-ти т., т. 10. М., 1961, с. 221.

в «интегральную часть»[1] самой художественной действительности книги Сервантеса.

Ибо заметим прежде всего, что идеальный рыцарский роман у Сервантеса представлен самим Дон Кихотом, точнее — его сознанием. Дон Кихот не только лишь начитался романов, но в своем сознании он в романе живет. Он совершает роман, как жизнь, и он живет, как в романе. Его сознание — целостный образ мира, в котором присутствуют все действительные предметы, но только Альдонса присутствует как Дульсинея, а мельницы как великаны. Практический мир и мир сознания Дон Кихота тождественны по материалу, но каждой вещи соответствует ее фантастический образ в романе сознания Дон Кихота. Каков же мир романа Сервантеса, его реальность и его истина? Они не совпадают с изображенным практическим миром Альдонсы и ветряных мельниц. Для изображенных рассудительных персонажей, обладающих «чувством реальности», это — их мир и их истина, но Сервантес не равен им, его мир, его истина более сложные. Мир романа Сервантеса объединяет изображенный «реальный» мир, эмпирический, и мир сознания Дон Кихота, этот роман сознания. Роман Сервантеса — сопоставление этих реальностей, и по отношению к каждой из них он есть реальность другого порядка.

Л. Е. Пинский, исследуя ситуацию «Дон Кихота», подчеркнул, что в ней не участвует рыцарство как таковое, уже исчезнувший ко времени Сервантеса институт. В источнике ситуации «Дон Кихота» — «увлечение рыцарскими р о м а н а м и»[2], т. е. рыцарством, живущим второй, посмертной жизнью в сознании потомства как идеализированный образец, как понятие...» В книге Сервантеса совершается «спор о реальности идеальных героев»[3].

Итак, в начале коллизии «Дон Кихота» — роман, вторичное, идеальное бытие, образ мира в сознании, который сталкивается буквально в каждом предмете с другим, несовместимым с ним образом мира. Именно не только рыцарские романы, которыми наполнено сознание Дон Кихота, но само по себе сознание это есть своего рода

---

[1] См.: A m é r i c o C a s t r o. Incarnation in «Don Quixote».— В кн.: Cervantes across the centuries. N. Y., 1947, p. 139.

[2] Здесь и далее в настоящей книге разрядка принадлежит цитируемым авторам, курсив — автору настоящей книги.

[3] П и н с к и й Л. Реализм эпохи Возрождения. М., 1961, с. 330—331.

роман[1]. Хотя он неукоснительно следует ритуалу рыцарских историй и стремится воспроизвести их точь-в-точь, действительное содержание романа сознания Дон Кихота намного перерастает проблему рыцарского романа. Как ни странно, но собственно рыцарская материя в сознании Дон Кихота не самое главное, это его материал и внешние формы, в которые облечен его образ мира. Но главное и существенное — структура этого образа мира, структура сознания Дон Кихота. Все эти приключения и поиски их в прозаической жизни только смешны; однако серьезней само отношение Дон Кихота к рыцарским сказкам-романам как самой доподлинной жизни и его решимость осуществить их как жизнь.

Это и отличает его решающим образом от прочих читателей и даже почитателей романов, действующих у Сервантеса, таких, как невежественный трактирщик, с одной стороны, и просвещенные священник и каноник, с другой[2]. Трактирщик — любитель этого чтения, просвещенные люди настроены очень критически, однако они отличают иные «хорошо написанные» романы, и у них есть рецепты, «как следует писать хорошие рыцарские романы», какие бы доставляли «приятное развлечение». На вопрос, почему же король разрешает печатать и издавать эти сказки и вы-

---

[1] Как заметил испанский филолог Менендес Пидаль, лишь однажды и именно в самом первом своем приключении (5-я и 7-я главы первого тома) Дон Кихот воображает себя определенным персонажем, Балдуином из романса о маркизе Мантуанском. Менендес Пидаль считает, что эта форма безумия, свойственная Дон Кихоту только в этом эпизоде в самом начале книги, наносила «урон индивидуальности хитроумного идальго. Сервантес сошел с этого пути», и в дальнейшем «Дон Кихот будет всегда не каким-либо другим персонажем, а лишь самим собой». (Рамон Менендес Пидаль. Избр. произведения. М., 1961, с. 599, 634). Дон Кихот не повторяет какой-либо знаменитый роман в качестве его «персонажа», но как автор творит в своем сознании рыцарский роман из живого нового материала современной действительности.

[2] Все эти «читатели» — «бакалавры, цирюльники, герцоги и каноники» — все те, против которых Мигель де Унамуно в своей знаменитой книге зовет начать «крестовый поход» за отвоевание «гробницы Дон Кихота» (Miguel de Unamuno. La vie de Don Quichotte et de Sancho Pança. Paris, 1959, p. 1—13; Мигель де Унамуно. Избранное, т. 2. Л., 1981, с. 239). В своей «Жизни Дон Кихота и Санчо» (1905) великий испанский мыслитель объявил себя «кихотистом»: он жаждет для своей родины возрождения высокого донкихотова безумия, героического энтузиазма, утраченного буржуазной Испанией XIX—XX веков. Унамуно — страстный апологет Дон Кихота — хотя бы и вопреки самому Сервантесу, если тот смеется над своим героем.

думки, отвечает священник, что «предполагается,— да оно так и есть на самом деле,— что не найдется такого невежды, который принял бы эти истории за правду» (I, 32)[1]. Именно так и трактирщик и священник, каждый по-своему, хорошо сознают различие между романом и жизнью; Дон Кихот не знает его, он не читатель как прочие. Спор его с современностью — «спор о реальности идеальных героев», далеко ушедший за рамки рыцарского романа: спор о реальности идеала. Дон Кихот расходится с современностью в понимании того, как связаны, как соотносятся идея и вещь, слово и предмет, субъект и объект, сознание и бытие, абсолютное и относительное, сущность и явление, роман и действительность. Для Дон Кихота не существует распадения на эти два ряда, нет самого отношения, а есть непосредственная, тождественная, нерасщепленная, безотносительная реальность. Безумие Дон Кихота — в несовместимости структуры его образа мира со структурой мира вокруг него.

Например, Дон Кихот не потому влюблен в свою даму, что он влюбился в нее, но потому, что быть влюбленным «свойственно и присуще» странствующему рыцарю и не влюбленный рыцарь — «это вещь невозможная» (I, 13). В любой подробности прямо налична чистая сущность, и сам Дон Кихот — «зерцало и квинтэссенция» странствующего рыцарства, или «сливки» его, на языке Санчо. Но и каждая вещь для героя — зерцало и квинтэссенция. Так, он настаивает, что Амадис Галльский «был не *одним* из совершенных рыцарей, а *единственным*, первым и несравненным из всех рыцарей, существовавших на свете в его время» (I, 25). Дон Кихотом не признан множественный, разнообразный мир единичных явлений, относящихся к сущностям сложно и нетождественно. У него единичное совпадает с целым, отдельное со всеобщим. Интересно, что он не раз высказывается против сравнений, например, красоты одной знатной дамы с другой: Дульсинея Тобосская несравненна, но Дон Кихот объективен и справедлив и не хочет, чтобы из этого произошел ущерб для дам других знаменитых рыцарей, любая из них несравненна тоже, а «всякие сравнения неприятны... несравненная Дульсинея Тобосская — сама по себе, а сеньора донья Белерма — тоже сама по себе была, сама по себе и оста-

[1] Перевод Б. А. Кржевского и А. А. Смирнова.

нется...» (II, 23). Сравнивание необходимо в мире явлений, связей и отношений, и сравнивание становится методом познания этого мира, его закона и истины. Но Дон Кихот не знает феноменального мира, он прямо имеет дело с ноуменами вещей; он не знает сравнительных степеней, но лишь превосходные степени: каждая дама самая лучшая и поэтому каждая сама по себе. Неужели не видит он, что этот предмет не то, за что он его принимает, спрашивает его Санчо Панса; Дон Кихот отвечает: «я ясно вижу истину» (I, 8). Он именно *видит* идеальные образцы, вместо отдельного и случайного — целое и всеобщее, когда он видит зáмки на месте постоялых дворов.

В конце первого тома Дон Кихот беседует с просвещенным каноником все о том же — о рыцарских романах — и перечисляет в одном ряду вымышленных героев и исторических деятелей. Его собеседник поражен тем, как он «путает ложь и правду», поэзию и историю. В ответ Дон Кихоту каноник принимается разделять и устанавливать правильное соотношение рядов: некоторые из примеров Дон Кихота достоверны, другие — нет, существование Сида не вызывает сомнений, но что он совершил все подвиги, о которых рассказывают,— в этом можно усомниться. Интеллигентный каноник отделяет реальную основу от вымысла, историю от эпического сознания [1]. Такова критическая мысль нового времени, решающая гносеологическую проблему об отношении сознания к бытию, поэзии

---

[1] Унамуно, комментируя этот эпизод, недоброжелательно заметил о канонике, что он из тех людей, «критически мыслящих», «которые употребляют критику, как сито» (Указ. соч., с. 174). Унамуно, неистовый «кихотист»,— противник критически-гносеологического отношения к бытию; комментируя книгу Сервантеса, он просто игнорирует в ней «литературную» проблематику, пропускает соответствующие эпизоды, например, такие, как чистка библиотеки Дон Кихота или его речь об оружии и науках. Вот как мотивирует Унамуно эти пропуски: «Все это литературная критика, что не имеет для нас сейчас большого значения. Речь идет о книгах, а не о жизни. Мы пройдем мимо» (там же, с. 48). То, что в самой «жизни» романа Сервантеса ее внутренней прóблемой является отношение воображения и реального существования, сознания и бытия, поэзии и действительности, гносеологическая проблема, то, что критическое сознание есть «одна сторона» романа Сервантеса и одна из двух его составляющих точек зрения (другая столь же значимая точка зрения — «некритическое», «онтологическое» сознание Дон Кихота),— это для Унамуно «не имеет большого значения». Для него не имеет большого значения объективная композиция книги Сервантеса, форма, которую этой истории придал сам автор: Унамуно кихотист, а не сервантист.

к действительности, об истинности познания. Но для Дон Кихота — и это главное в нем — не существует гносеологической проблемы. Нет отношения сознания к действительности, субъекта и объекта, романа и истории — ибо нет такого деления. У Дон Кихота нет критического сознания, и к рыцарским романам его отношение некритическое. История и сказка поэтому совершенно естественно следуют в общем ряду, в одной плоскости; для Дон Кихота нет перехода от исторической личности к герою рыцарского романа — как в его образе мира и во всех его действиях нет перехода между реальностью и фантазией.

В этом секрет особенного и необычного его безумия, которое изумляет всех, кто имеет с ним дело. Все отмечают, что в Дон Кихоте с исключительно рассудительным и здравомыслящим человеком *смешан* безумец. Обычно бывает так, что Дон Кихот, рассуждая ясно и мудро, вдруг впадает в безумие. Для всех переход очевиден и поразителен, для него самого просто нет перехода. Он остается тем же, рассуждая очень искусно на темы высокой политики или поэзии и вслед за тем обращаясь на тему странствующего рыцарства и его роли в политике и современной жизни. Для Дон Кихота нет перехода из реального мира в иллюзию, так как нет для него такого различия и такого противопоставления. Поэтому когда о нем говорят, что он бывает *то* здравомыслящий, *то* сумасшедший, что он несет вздор, когда заходит речь о предмете его помешательства, а в остальном проявляет ясный и светлый ум,— здесь сама расчлененная форма суждения чужда сознанию Дон Кихота; здесь он измерен расчлененным строением современного мира, внешним его сознанию мира. Но и его сознание измеряет практический окружающий мир своей мерой единства и целости. Дон Кихот поэтому неуловим для всех, кто в нем видит парадоксальное совмещение несовместимых различных планов («здравомыслящий безумец»), ибо его образ мира не разделен на планы сознания и бытия, а представляет сплошной тождественный план. Поэтому ему непонятна реплика дона Лоренсо, устроившего экзамен его мудрости или безумию, но не знающего, что же решить, ибо Дон Кихот, как угорь, «ускользает из рук».

«Не понимаю,— сказал Дон Кихот,— о чем ваша милость говорит или хочет сказать, употребляя слово «ускользаете» (II, 18).

Санчо, которого Дон Кихот считает «одним из членов», а себя самого — головой единого тела, как бы составленного из них двоих (а также говорят о рыцаре и оруженосце, что их выковали по одному образцу),— Санчо «с другого конца», со стороны своего народного «низа» проявляет подобное же понимание гносеологической проблемы, представляя себе тождественным отношение имени и предмета, слова и дела. Санчо вспоминает о временах Эзопа, когда животные еще умели говорить, а его хозяин, рассматривая статую святого, делящего свой плащ с бедняком, предполагает, что, наверное, в ту пору была зима, иначе, по своему милосердию, он бы отдал плащ целиком. Но особенно интересна новелла, которою Санчо хочет развлечь Дон Кихота. В этой новелле надо перевезти на другой берег триста коз одну за другой на маленькой лодке, и Санчо просит считать внимательно, «потому что, если вы хоть на одну ошибетесь, история моя тут же и кончится, и я уже больше не смогу прибавить ни слова» (I, 20). Рассказу приходит конец, лишь только рассказчик сбился со счета. Совет Дон Кихота обобщить и сразу сказать, что все козы уже переправлены, не может Санчо помочь, он не в состоянии продолжить свою историю, ибо с ошибкой в счете у него все продолжение выскочило из головы. Итак, для Санчо повествование — некоторая объективная реальность, прямо имеющая свойства материальной действительности: между повествованием и событием, историей, *которую* повествует Санчо, и историей, *о которой* он повествует, нет необходимой дистанции: рассказ тождествен событию, а событие совершается в то самое время, как о нем рассказывают.

Дон Кихот смеется над глупостью Санчо, но далеко ли сам от него ушел, когда предается безумствам в горах Сьерра-Морены? Это очень интересный эпизод в середине первого тома, ибо здесь обозначена ступень в развертывании композиции «Дон Кихота». До сих пор герой принимал внешний мир как роман, в мире существовал как в романе; теперь он решил продолжить его своим собственным творчеством. Он принимает позицию художника по отношению к этому идеальному миру и решает ему *подражать*. До сих пор причиной его поступков естественно были предметы мира, с которыми он на свой фантастический лад приходил в контакт; сейчас его действия принимают характер какой-то надстройки над этим естественным ходом жизни, характер «искусства»: он будет

безумствовать *без причины*, подражая Амадису Галльскому или неистовому Роланду. Он объявляет, что будет вести себя так, *как будто* лишился рассудка: «Эту лужайку Рыцарь Печального Образа избрал местом своего покаяния и, завидев ее, заговорил громким голосом, как умалишенный...» (I, 25).

Дон Кихот, таким образом, будет играть самого себя, сумасброда, каким его знают все. Безумец, который ведет себя *как* безумец, играет сознательно эту роль,— удвоение бреда, абсурд в квадрате; соотношение истины и заблуждения в мире как будто запутывается все дальше. Но в то же время это увеличение бессмыслицы оборачивается новым смыслом, очень существенным как раз для более полного образа мира Сервантеса, не совпадающего с практическим миром, *окружающим* Дон Кихота. Ибо мир романа Сервантеса объединяет и интегрирует этот мир с тем образом мира, что в голове безумного идальго,— который, когда говорит, что будет действовать *как* безумный, словно видит со стороны свое положение в мире и превосходит его своим пониманием. Как будто он знает, как сказано, что тот будь безумным, кто думает быть в веке сем мудрым. По ходу романа все чаще безумие Дон Кихота оказывается как бы «больше» и объективнее окружающего объективного и благоразумного мира и созерцает его как относительную истину. У нас является чувство, что герой Сервантеса знает себя объективно, знает общее мнение о себе и его относительную справедливость, но знает больше и видит шире: я не удивляюсь, что все считают меня за помешанного, говорит он, *ибо дела мои как будто таковы.* Моменты подобного просветления, которое, однако, не нарушает логику его безумия, но как раз «продолжает» его, особенно отличают Дон Кихота второго тома; начало такого расширения образа — приключения в Сьерра-Морене, когда с увеличением бреда в поступках героя возрастает ясность в сознании.

На химерический образ мира, «роман» сознания Дон Кихота, который одновременно и жизнь его, что для него совершенно естественно,— на этот роман надстраивается еще *подражание* роману, сознательная воля творить роман, игра, лицедейство; соответственно надстраивается здание книги Сервантеса, архитектура ее усложняется.

Но не забудем, что для героя между искусством и жизнью не существует различия и дистанции. Он не играет неистового Роланда, но как бы становится им, под-

ражая ему, отождествляется с ним[1]. Так он понимает свою задачу и так ее объясняет Санчо, и теперь очевидно, что партнеры стоят друг друга и составляют вместе единое целое. Теперь уже Санчо удивлен наивному убеждению своего господина в равенстве представления с жизнью. Санчо советует (теперь уже он подает советы), «раз вся эта история — сплошная выдумка, подделка и комедия», безумствовать «невзаправду», биться головой не о скалы, а о воду или другие предметы помягче; он также считает, что если Дон Кихот вообразил себя безумцем ради своей дамы, то можно вообразить и то, что назначенный срок уже кончился и он уже все совершил. Санчо себе представляет сцену, актера и театральную бутафорию, и по его понятию можно «вообразить» что угодно, воображение не имеет никакого отношения к практике жизни, вполне произвольно и безответственно,— и это понятие Санчо о воображении есть с другой стороны та же самая вера его в материальные свойства повествования, которое не «воображает», а рассказывает «историю», как бы прямо ее совершает. Дон Кихот отвечает Санчо, что будет проделывать свои безумства всерьез, а не в шутку, ибо «разве делать одну вещь вместо другой не то же самое, что лгать? Вот почему удары головой о камни должны быть подлинными, крепкими и полновесными, без всякой примеси фальши и притворства» (I, 25).

Хотя очевидно, что Дон Кихот разыгрывает свое неистовство и что эти поступки его искусственным их заданием отличаются от предыдущих, когда, сражаясь с мельницами или освобождая каторжников, он хоть и на свой необычный манер, но жил,— очевидно это для тех, кто делит их на жизнь и сцену. «Делать одну вещь вместо другой» и значит играть, представлять, лицедействовать. Но Дон Кихот не делает одну вещь вместо другой, он делает одну и ту же самую вещь неизменно во всех ситуациях, ему непонятна сама такая возможность метафорического перенесения, недаром сравнения ему так неприятны. Химеры его полновесны и материальны, как эти удары о камни, его идеальные образы суть материальные вещи. Сознание Дон Кихота отнюдь не мечтательный

---

[1] Хотя при этом вполне остается самим собой и не теряет сознания самого себя: для Дон Кихота нет несовместимого противоречия в том, чтобы остаться собою и «стать другим». В этом эпизоде он первый раз так явно показывает себя как «здравомыслящий безумец».

«идеализм», в который оно трансформируется в романтических апологиях XIX столетия. Сознание Гейне, вчувствовавшего себя в Дон Кихота, не есть сознание Дон Кихота Сервантеса.

Сознание Дон Кихота — сознание реалиста (в средневековом значении), который верит в реальность общих понятий. Хитроумный идальго *видит* идеальные вещи. Идеализм Дон Кихота не бежит вещественности, но весь воплощен в материю самую низкую; мир сознания Дон Кихота и его окружающий мир — одни и те же предметы.

Искусственные безумства в Сьерра-Морене поэтому объективно для самого Дон Кихота не представляют чего-то другого по отношению к прежним поступкам, не разнятся с ними как сцена, игра. Искусственные безумства продолжают «естественные» как та же самая «жизнь», в той же степени «подлинная», один и тот же порядок вещей. Разграничение уже идет от взгляда со стороны, от структуры нецельного мира. Структура «Дон Кихота», романа Сервантеса, и образована наложением друг на друга и совмещением несовместимых структур в голове героя и вне ее. Герой громоздит одно безумие на другое, возводит его во вторые и третьи степени, реальность запутывается и *выясняется повествованием*, композиция книги Сервантеса есть воплощенный анализ *самой проблемы реальности*, композиция строится на размежеваниях, расчленениях реальности и иллюзии, романа и жизни, разных порядков реальности, ее степеней.

Но все то, что в объективной композиции предстает таким расчлененным и сложным, ступенчатым, в субъективной донкихотовой композиции мира однородно и просто, тождественно, лишено дистанций и переходов, являет сплошной неделимый план.

В этой беседе с Санчо Дон Кихот говорит в обоснование своих искусственных сумасбродств нечто такое, чего мы не могли от него ожидать. Санчо ему открывает правду о Дульсинее Тобосской, но, оказывается, этим не удивишь и не смутишь Дон Кихота. Он очень хорошо знает сам, что все эти Дианы и Галатеи из книг и романсов не женщины из плоти и крови, но выдуманы поэтами. «Так и с меня совершенно достаточно воображать и верить» в Дульсинею Тобосскую. Это тот случай, когда герой Сервантеса выходит как будто за собственные пределы, и оказывается, что сам он знает все то, что могут ему сказать, но знает и что-то еще. Дон Кихот внезапно оказы-

вается шире современного рационализма и критицизма, и он даже приближается к знающему автору, но, конечно, не совпадая с ним и оставаясь самим собой. Он знает разницу между воображаемым и действительным, но это равно тому, что он не знает ее; она несущественна, и Дон Кихоту совершенно достаточно воображать и верить. Его наивность отстала от современности, но она же такая мудрость, которая знает больше и видит дальше. «Воображаемая» или «действительная» красавица — *все равно* с точки зрения главного вопроса о «реальности», «правде»: «Одним словом, я считаю, что все мои слова — не более и не менее как чистейшая правда...» И Дон Кихот заключает, что если над ним посмеются невежды, то не осудят строгие судьи (I, 25).

Приключение в Сьерра-Морене — это игра, которая смешана с жизнью, тождественна ей, неразличима от жизни, для Дон Кихота столь же реальное бытие. Но интересно, что такого же рода диффузию представляют вставные истории, которыми изобилует первый том «Дон Кихота». Конечно, герой уникален, однако он не совсем одинок еще в первом томе; в объективном, внешнем его сознанию мире его «роману» соответствуют, как бы ему параллельны вставные новеллы. Это истории молодых людей, которые свои жизненные положения сменили на роли: гордая Марсела, которая избрала привольную жизнь без всяких стеснений и, чтобы спастись от любовных преследований, *переоделась пастушкой* и отправилась в горы, и ее обожатели, которые надели пастушеские костюмы и удалились в пустынные места вслед за нею. Эти молодые люди *подражают* пасторальному роману, и подражание это того же рода, что у Дон Кихота в Сьерра-Морене; недаром на этих скалах он встретил безумца Карденио, героя одной из вставных историй. Воображение Дон Кихота и вставные новеллы помещаются как бы в одном измерении, соизмеримы друг с другом при несоизмеримости их с окружающей «настоящей» действительностью. Персонажи вставных сюжетов подражают пастушескому роману, разыгрывая его в самой жизни и словно пытаясь по образцам романа разрешить свои жизненные истории. Для них подражание — это следование идеальному образцу в своей собственной жизни, попытка жизнь свою разыграть как роман. Они играют настолько всерьез, что превратившийся из студента в пастуха Хризостом «по-настоящему» умирает от любви к пастушке Марселе,

и крестьянин, рассказывающий эту историю, заключает, что так как все рассказанное — «сущая правда», то правда и то, что стало известно о смерти Хризостома, — а этого последнего хоронят не только идеально настроенный Дон Кихот, но и прозаические козопасы, так что театр вполне перемешан с жизнью и все совершается в общем для всех участников мире.

Но в общем мире эти эпизоды недаром вставные, «обособленные или приспособленные», как скажет о них (уже во второй половине романа, где таких эпизодов не будет) повествователь. Инородные, замкнутые эпизоды, принадлежащие уже иному, не «этому» миру, с точки зрения «этого» мира — театр, маскарад, пастораль, «не жизнь» или искусственная, «ненастоящая» жизнь. Зато, будучи исключены из «реальной действительности», несовместимы с ней, эти истории принадлежат, несомненно, тому же миру, что мир сознания Дон Кихота, совмещаются с ним в той же плоскости, — принадлежат *роману сознания* Дон Кихота. Вставные новеллы — словно некая эманация сознания Дон Кихота во внешней действительности и некоторое подтверждение реальности его великой иллюзии. С точки зрения внешнего, «обыкновенного» мира ясно заметна грань, где жизненные истории «выпадают» и переходят во вставные, а люди становятся персонажами и переходят из «этого» мира в «другой»: когда они переодеваются в другие костюмы. Но им самим эта грань не видна, так же как не существует для Дон Кихота столь явного для окружающих перехода от его мудрости к помешательству. Люди верят, что для того, чтобы иначе разрешить свою жизнь, «идеально», им надо переодеться, сменить оболочку: ими руководит сознание тождества внутреннего и внешнего, сущности и явления, идеи и облика, романа и жизни. Но также и Дон Кихот перешел в свое «романное» существование, когда нарядился в доспехи, о чем рассказано в первой главе. Будто какое-то пугало, он поражает сразу всех своим видом, и его спрашивают, почему он ездит вооруженный по столь мирной стране. Дон Кихот — ряженый, и в этом подобен героям вставных историй. Да и вся его история тоже вставная для современной действительности, странная, инородная, выпадающая, «ненастоящая».

Поэтому, очевидно, неосновательно существующее в литературе о «Дон Кихоте» пренебрежение ко вставным эпизодам первого тома как некоторым рудиментам, исче-

зающим и осужденным автором во второй половине книги. Говорится при этом, что как искусственный элемент, как вставки, эпизоды эти легко отделяются от основного действия, будучи развлекательной пережиточной частью, от которой еще не свободна первая половина романа. Можно сказать на это, что в композиции Сервантеса такие эпизоды именно как вставки играют органическую и необходимую роль: композиционная вставка есть у Сервантеса значащая идея, и действие Дон Кихота тоже можно понять как вставное действие, которое отделяется самыми первыми внешними чертами своими от «основного действия» современного мира. В самом деле, вставными новеллами полон первый том «Дон Кихота», но их нет во второй половине: такова эволюция внутренней темы романа Сервантеса. Вставные пасторальные романы помещаются рядом с рыцарским романом сознания Дон Кихота на фоне общей для них прозаической «нероманной» действительности. Однако эта последняя тоже стала романом на новый лад, романом принципиально нового типа, так что само отличие этого типа романа («Дон Кихота» — первого европейского большого романа в современном понятии) от прежних «романов», которые уже надо мыслить в кавычках, — *само это различие изображено в архитектуре «Дон Кихота».* Предметная основа, действительность дана наряду и вместе с образами ее в сознании людей, существующих в этой действительности. Сознание участников вставных эпизодов — «романов», как и сознание Дон Кихота, не отличает себя от действительности своего существования в мире, хотя оно как раз «далеко», «непохоже» на эту действительность; оно смешивает свое субъективное с объективным, и первый том «Дон Кихота» полон такого смешения. Во второй половине книги оно уже невозможно, но тема игры, маскарада, тема романа в романе Сервантеса не исчезает в его второй половине; как мы увидим, она продолжается по-другому, развивая дальше композицию «Дон Кихота».

Особенно интересным и поражающим фактом является та объективность, с которой даны субъективные образы мира участников вставных эпизодов. Она побудила Томаса Манна сказать о «Дон Кихоте», что «это поистине причудливое произведение, — наивно-грандиозное в своей непосредственности и непревзойденное в своей противоречивости. Я не перестаю недоумевать над вкрапленными в него новеллами, авантюрно-сентиментальными и выдер-

жанными совершенно в стиле и вкусе тех самых изделий, осмеяние которых художник поставил себе задачей, так что читатели вволю могли насладиться в книге тем, от чего автор намерен был их отучить, — весьма приятный вид лечения от вредных привычек. Здесь автор сбивается с роли, как если бы он своими пасторальными новеллами стремился доказать, что то, что под силу его эпохе, под силу и ему, более того, — что он в этом достиг высокого совершенства»[1].

К этому можно прибавить, что и помимо «Дон Кихота» Сервантес писал «в стиле и вкусе» пасторальных историй, последним его произведением, которое сам он считал своим лучшим, был «Персилес и Сихизмунда», «идеальный» рыцарский роман, а в неосуществленных планах значился второй том «Галатеи». Перекликаются со вставными новеллами «Дон Кихота» (особенно с повестью о безрассудно любопытном) появившиеся в промежутке между первым и вторым томом романа «Назидательные новеллы». Сравнение с ними особенно показательно: то, что в новелле Сервантеса составляет целое, в романе нового типа становится частью, одним из его аспектов. В «Дон Кихоте» вставные «романы» не осмеяны вовсе; напротив, в их собственных рамках, они рассказываются всерьез, совершенно в их собственном «стиле и вкусе». Но в составе большего целого они очерчены, ограничены, словно взяты в рамку — как вставные. В романе нового типа эти «романы» — не жанры, но образы жанров. В мире романа Сервантеса это — образы исторического сознания, образы образов действительности, которые здесь изображаются вместе и наряду с действительностью. М. В. Алпатов справедливо заметил, что автор «Дон Кихота» «опирался в своем романе на множество разных жанров. Он умел угадывать «свою правду» в высказываниях каждой из сторон... и потому в ткань его повествования вплетаются куски самых различных литературных жанров, и это расширяет его кругозор, дает возможность как бы с разных точек зрения наблюдать жизнь... Дон Кихота на его пути как бы окружают порождения его воображения, точнее — мир в преломлении Амадиса Галльского. Правда, автор не скрывает его иллюзорности и фиктивности, но он не отрицает за этим миром

---

[1] Манн Т. Собр. соч., т. 10, с. 196.

право на существование... На протяжении всего романа мы следуем за Дон Кихотом как бы по узкой меже между миром его фантазии и миром реальным...»[1] Действительно, эти субъективные образы мира представлены в «Дон Кихоте» в непосредственности и наивности их самосознания. Таковы они в их собственных рамках, однако за этими рамками, со стороны, в составе большего целого — романа нового типа — они предстают не жизнью, но «жанром», словно бы обведены чертой или заключены в кавычки. Такое смещение перспективы в границах и за границами жанрового сознания и вызвало, видимо, замечание Томаса Манна, что, может быть, автор «сбивается с роли». В давней статье В. Шкловский назвал «Дон Кихота» «роман-иконостас, роман-энциклопедия»[2]; в этих метафорах есть резон, ибо в романе Сервантеса в самом деле энциклопедически охвачена современная жизнь и се образы в разных сознаниях. Эти образы наряду с предметной действительностью тоже показаны как «предметы»; образы сопоставлены с их «прообразами», из объективного изображения сознаний-«романов» как субъективных образов мира получается новый роман Сервантеса.

Итак, вставные истории первого тома совершаются во внешней сознанию Дон Кихота действительности и в то же время они составляют как бы часть его образа мира, соизмеримы скорее с ним, чем с действительностью грязных харчевен. Смешивая два мира, вставные истории поддерживают иллюзию тождества идеального и реального, еще нисколько не поколебленную в Дон Кихоте первого тома. Ибо, хотя на каждом шагу роман сознания Дон Кихота приходит в несовместимое противоречие с действительными предметами мира, дающими знать о себе герою романа бесчисленными побоями и унижениями всякого рода, — все это не нарушает благостности мирочувствия Дон Кихота, который лишь убеждается каждый раз в коварстве и силе волшебников, подменяющих облик вещей. Роман своего сознания Дон Кихот помещает в обыкновенные вещи, и, несмотря на множество стычек и потасовок, это сознание продолжает с легкостью отождествлять себя с прозой жизни, не замечая противоречия, которое так очевидно.

---

[1] Алпатов М. Этюды по истории западноевропейского искусства. М., 1963, с. 244.
[2] Шкловский В. О теории прозы. Л., 1925, с. 71.

Особое положение между идальго и материальной действительностью занимает Санчо: он верит в сказку как в быль и в то же время знает низкую прозу как таковую, знает ее как «свою» действительность. Он то и дело становится бессознательным обличителем донкихотова образа мира, совмещая его буквально с предметной действительностью: например, в поворотной точке сюжета (44—45 главы первого тома), где возникает большая дискуссия вокруг проблемы бритвенного таза или шлема Мамбрина, и все разделяются на партию цирюльника и партию Дон Кихота (участники мистификации), — Санчо один, в середине, совмещает обе позиции и обе точки зрения в самóм спорном предмете, который раздваивается в устах Санчо и превращается в «baciyelmo» («таз-шлем», «тазовый шлем» в переводе Б. А. Кржевского и А. А. Смирнова, или «тазошлем» в переводе Н. Любимова). Унамуно по этому случаю произносит проникновенный лирический монолог:

«Таз-шлем, таз-шлем, Санчо! Мы не обидим тебя, приняв это название «таза-шлема» за одну из твоих бессмыслиц; нет, это выражение твоей веры. Ты не можешь перейти от того, что тебе показывают твои глаза, от этого таза, который сейчас является яблоком раздора, к тому, что тебе указывает вера в твоего хозяина, превратившего таз в шлем, не застряв в этом «тазе-шлеме». Таковы вы, бесчисленные Санчо, это вы придумали добродетель золотой середины. Нет, друг Санчо, нет, «таз-шлем» не годится. Это или шлем, или таз, смотря по тому, кто с ним имеет дело, или, лучше сказать, это сразу и таз и шлем, ибо у него два лица. Нам не надо ничего отнимать у него и не надо ничего прибавлять к нему, чтобы он мог быть только тазом и только шлемом, но то, чем он не может быть, что бы мы у него ни отняли и что бы мы к нему ни прибавили, так это «тазом-шлемом»[1].

Санчо не помещает, как Дон Кихот, один образ мира в другой, так что они сливаются, один исчезает в другом, — Санчо их помещает *рядом* один с другим, вперемежку, и эмпирически отмечает получающиеся от этого несовместимые сочетания. Например, он готов поверить, что Дон Кихот достанет ему королевство, но отсюда логически вытекает, что не только он будет король — это он

[1] Miguel de Unamuno. La vie de Don Quichotte et de Sancho Panca, p. 158.

может представить себе, — но также его жена, Тереса Панса, будет тогда королева, — а это Санчо не в состоянии себе вообразить. Или подкидывание на одеяле на постоялом дворе: Санчо согласен, что за́мок был очарован, но оговаривает, что подкидывание на одеяле было настоящее, так как он испытал его на своих боках. Все было волшебное, *кроме* подкидывания на одеяле. Это как разрушительное вторжение инородной «реальной» детали в «художественную ткань» произведения искусства: «Нос «реальный», а картина-то испорчена»[1]. Эта острая будущая проблема искусства зафиксирована по-своему в «реальной критике» Санчо как производная от более общей проблемы, которая сознательно выявляется в книге Сервантеса: отношение «жизнь — роман». Хитроумный идальго и его спутник оба мыслят единым планом то, что уже разделилось в сознании всех, но у Санчо картина мира отличается разностильностью: на его общем плане посреди сплошной очарованности «настоящее» подкидывание на одеяле. Подробности низкого плана влепляются, как чеховский «настоящий нос», в самую середину донкихотовой романической «ткани»: такова бессознательная «художественная критика» Санчо[2].

В целом на протяжении большей части первого тома, пока Дон Кихот обманывается и принимает трактиры за за́мки, между романом в его голове и реальностью вне ее сохраняется равновесие. Но оно нарушается, и вся ситуация изменяется, когда его начинают обманывать и инсценированный рыцарский роман «во плоти» начинает со всех сторон окружать Дон Кихота.

---

[1] Слова Чехова о том, что будет, если на картине Крамского вырезать нос и вставить живой (Чехов А. П. Литературный быт и творчество по мемуарным материалам. Л., 1928, с. 302).

[2] Не только речи Дон Кихота с чередованием в них разумного смысла и бреда, но стиль его в целом со стороны являет собой вопиющую разностильность, чересполосицу и заплаты. В. Б. Шкловский остроумно заметил о рыцарском костюме героя: «Для современника доспехи Дон Кихота были не только устарелыми, но и противоречивыми: наножья и доспехи рук были металлические — это было древнее тяжелое вооружение, панцирь и щит были кожаными — это было легкое вооружение. Дон Кихот был одет противоречиво и производил на современников впечатление, какое на нас произвел бы человек в шубе, соломенной шляпе и босиком» (Шкловский В. Художественная проза. Размышления и разборы. М., 1959, с. 222). Для самого Дон Кихота все это и бритвенный таз на голове составляют монументальное единство стиля.

Уже к концу первой книги характер действия начинает меняться. Группа лиц во главе со священником задумывает разыграть эпизод из рыцарского романа с тем, чтобы в этом русле вернуть Дон Кихота в его деревню. Участники наряжаются, и это переодевание уже совершенно иного свойства, чем во вставных новеллах. Прекрасная Доротея, которая только что была героиней вставной истории, словно выходит из нее в основное действие и здесь на себя принимает новую роль: в спектакле для Дон Кихота она играет обиженную девицу, которую Рыцарь Печального Образа должен спасать. Т. е. она играет себя, ибо в собственной (вставной) истории она была обиженная девица. Но то была смешанная с жизнью игра, жизнь по канве романа, роль, тождественная судьбе человека. Новую роль — обиженную девицу — Доротея только играет, только носит костюм. Тем самым, входя сознательно в эту роль как актер, она выходит из прежней своей бессознательной роли, выходит из смешанной сферы театра и жизни в «настоящую» жизнь, разделившуюся с романом и сценой; иллюзия тождества распадается, вставные новеллы становятся невозможны, романное бытие превращается в маскарад. Подражание, игра в жизни, мотив, так много значащий в действии «Дон Кихота», деградирует от естественной искусственности пасторалей первого тома до «мнимой и поддельной Аркадии», которую Дон Кихот встречает в последних главах повествования (II, 58): молодые богатые люди разыгрывают ее для одной забавы. Этой встречей в конце книги измерен путь Дон Кихота и эволюция соотношения романа его сознания с жизнью кругом него.

В 45-й главе первого тома участники инсценировки единогласно свидетельствуют, что бритвенный таз — это шлем Мамбрина, и призраки Дон Кихота в первый раз получают «опытное подтверждение». Образ мира, роман сознания Дон Кихота усилиями мистификаторов материализуется, воплощается[1]. Мистификаторы подражают сознанию Дон

[1] Унамуно по-своему (и открыто вопреки Сервантесу) объясняет этот и ему подобные эпизоды второго тома (всю линию мистификации и комедии) проникающей силой донкихотовой веры, которая «кихотизирует» и своих противников и насмешников помимо их воли, заставляя их защищать истину шлема Мамбрина, когда они видят таз. Унамуно подчеркивает, что он в этом «уверен», хотя Сервантес нам этого не говорит (Указ. соч., с. 159). Так же он объясняет сцену в начале второго тома, где Санчо единственный раз выступает «волшеб-

Кихота, коль скоро оно им стало известно. Но подражание это другого качества, чем подражание самого Дон Кихота в Сьерра-Морене. Подражающие сознательно «делают одну вещь вместо другой», что есть «ложь», на взгляд Дон Кихота. Сначала ради благой цели спасти спятившего идальго, затем из одного развлечения — мистификация разрастается и занимает всю вторую книгу романа, принимая характер на широкую ногу обставленного спектакля в главах о пребывании Дон Кихота у герцога и губернаторстве Санчо. У герцога «впервые Дон Кихот окончательно убедился и поверил, что он не какой-нибудь мнимый, а самый настоящий странствующий рыцарь, ибо видел, что все обращаются с ним совершенно так же, как, судя по романам, обращались в минувшие века с рыцарями этого звания» (II, 31). В своем сознании он в мире жил как в романе, но теперь из его сознания роман переходит вовне и становится явью, которую подтверждает также опыт других людей. Это, кажется, еще большая степень реальности того, в реальности чего Дон Кихот не сомневался и прежде, но в чем можно теперь «окончательно убедиться». Нагромождение обмана становится увеличением «подлинности», «проверкой» и «доказательством». Подстроенный роман, воплотившееся сознание Дон Кихота декорацией окружает его как внешняя среда, как практический опыт.

При этом герцог и другие мистифицирующие героя лица второго тома читали первую книгу романа Сервантеса и имеют дело с Дон Кихотом и Санчо как с уже знакомыми литературными персонажами. Самим героям уже в начале второго тома известно, что о них написана книга «и что рассказано в ней все, что происходило между ними двумя «без свидетелей», изумляется Санчо (II, 2). Дон Кихот отвечает, что автор, должно быть, какой-нибудь мудрый волшебник, от которого ничто не укроется. Однако оказывается, что автор назвался и у него мавританское имя. Так поднят дискуссионный вопрос, человеческое или волшебное дело, естественный человеческий или

ником», выдавая первую встречную за Дульсинею: «В то время как он хотел обмануть своего хозяина, он сам был обманут, он явился простым орудием, чтобы реально очаровать Дульсинею» (Там же, с. 204). Унамуно находит мистику там, где в романе мистификация. Он последовательно игнорирует критическое сознание как точку зрения в книге Сервантеса, в структуре ее мысли и ее композиции.

же сверхъестественный дар — сочинение «правдивой истории». На свой лад Дон Кихот прозревает истину, ибо Сидом Ахметом Бен-инхали, рукописью по-арабски только прикрылся волшебник автор, Сервантес. С точки зрения веры в реальность самых невероятных событий и идеальных героев волшебством представляется способность литературного вымысла самой обычной, «реальной» и прозаической жизни, способность автора-романиста присутствовать как бы невидимым третьим при разговоре двух без свидетелей. Удивление Санчо понятно, ибо автор поставил их в самом деле в парадоксальную ситуацию, которую Дон Кихот, однако, как и надо было ожидать, принимает без смущения, так как его и Санчо «история», теперь написанная и напечатанная, для него — не эмпирические «происшествия», как для Санчо, но «приключения», идеальный роман, который, конечно, тождествен жизни, «реален», и нет никакой проблемы в том, что им теперь надо сойти со страниц и пуститься дальше в жизнь персонажами.

В самом деле, идальго и его спутник во второй половине продолжают первую часть в той же плоскости, в той же действительности; но реплика Санчо дает нам понять, что герои и вся история были вымышлены, сотворены волшебником-автором, ибо, если не допускать волшебства, и вправду вещь невозможная то, чему удивляется Санчо. Оба партнера принимают свое странное положение без анализа и только справляются, написана ли история «в точности», и выправляют отдельные факты, а затем пускаются в путь набрать приключений на второй том. Таким образом, изображая героев живущими дальше и в то же время переходящими в жизнь из книги, автор изображает как будто из собственного сознания их, представляющих себе единым тождественным планом повествование и действительность, рассказ и событие. Потому герои живут или о них рассказывают историю — это для них как будто бы то же самое. В этом же духе у Сервантеса изображенный историк то и дело вдруг затруднен какой-то подробностью (в пяти или шести котлах вымыл голову измазанный в твороге Дон Кихот — «относительно количества котлов существует некоторое разногласие» — II, 18), как будто от точности этого факта зависит все дальнейшее повествование, совсем как у Санчо, когда он сбивается в счете коз и рассказ прекращается. Летописное сознание, не знающее гносеологической проб-

лемы, хочет обосновать самые невероятные приключения в мельчайших подробностях.

В «Дневнике писателя» (сентябрь 1877) Достоевский вспомнил один из разговоров Дон Кихота, в котором как раз его поразила несоразмерность дотошной заботы о правде в подробностях при вопиющей невероятности целого.

Любопытно, что в книге Сервантеса нет такого разговора, хотя есть разговоры и объяснения, подобные этому. Вот этот эпизод в изложении Достоевского (который синтезировал, «породил» его в своем вольном творческом воспоминании). Дон Кихоту пришло на ум, что рыцарь один не в состоянии (просто физически, «математически») одним ударом рассечь целый ряд противников сразу, как о том рассказано в любимых книгах героя Сервантеса. «И любопытно, что могло поколебать: не нелепость его основного помешательства, не нелепость существования скитающихся для блага человечества рыцарей, не нелепость тех волшебных чудес, которые об них рассказаны в «правдивейших книгах», нет, а самое, напротив, постороннее и второстепенное, совершенно частное обстоятельство. Фантастический человек вдруг затосковал о реализме!» Коль скоро неправдоподобно «частное обстоятельство», это ставит все целое под сомнение: «А если уж раз ложь, то и все ложь. Как же спасти истину?»[1]

Дон Кихот выходит из затруднения, предлагая поправку на волшебность рассекаемых тел, вероятно, больше похожих на тела слизняков, червей, пауков, чем на наши человеческие тела, так что меч проходит по целому ряду без сопротивления, как по воздуху. Таким образом, правдоподобие целого восстановлено введением такой подробности, «уже вдвое, втрое фантастичнее первой, грубее, нелепее», говорит Достоевский, очень точно почувствовавший основную черту сознания Дон Кихота: нагромождение недостоверностей и бессмыслиц *во имя полного реализма.* Этот реализм, можно сказать, «документальный», и Дон Кихот проявляет поистине натуралистическую мелочность в заботе о «верности деталей».

О подложном «Дон Кихоте» Авельянеды Дон Кихот уничтожающе замечает, что если автор напутал в имени жены Санчо Пансы, от него нельзя ждать правды и во всем остальном — вот аргумент очень в духе сознания

---

[1] Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 26. Л., 1984, с. 26.

Дон Кихота (хотя самозванный продолжатель как раз был точен, а сам Сервантес или напутал, или сознательно во второй половине книги переменил жене Санчо Пансы имя, чем, невольно или вольно, подчеркнул отличие своего понимания правды от правды эпического сознания). Такое сознание, «наивно эпическое восприятие фабулы»[1] изображает Сервантес, показывая Дон Кихота и Санчо второго тома живущих уже персонажами.

Изображая эту ситуацию как осуществившееся сознание ее участников, изображая, таким образом, это сознание на юмористической дистанции как некий предмет, автор показывает дистанцию между ним и своим собственным литературным сознанием, своим сознанием жизни. Действие во второй половине книги не просто продолжает действие первой части, но из него исходит, как уже из написанного романа. «Первая часть проистекает из книг, прочитанных Дон Кихотом, вторая в свою очередь исходит из первой части»[2]. Вторая часть как будто знает свою же первую часть как роман. Получается, что первая часть будто вставлена в свое продолжение. Но эта вставка иного рода, чем пасторали первого тома, — в отличие от них она и не ощущается вовсе как вставка, продолжается то же действие. Сервантес показывает свое повествование на фоне его продолжения «в жизни», которое тоже является миром повествования. Таким способом внутри самого повествования предпринято сопоставление повествования с жизнью и установлено их *подобие*. Люди из мира вне книги Сервантеса приняты в книгу его в тех же самых одеждах, им не нужно переодеваться в специальный костюм, как персонажам вставных историй, как Дон Кихоту для рыцарского романа[3]. Но если сознание этих людей,

[1] Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения, с. 312.
[2] Américo Castro. Incarnation in „Don Quixote", p. 151.
[3] Так ходом самого действия, поворотами сюжета и перепадами повествования книга Сервантеса сама себя сознает и анализирует как исторически небывалое литературное явление, как роман нового типа. Стоит здесь вспомнить центральные положения теории романа, развитой в трудах М. М. Бахтина: роман отличает «особая (новая) зона построения художественного образа, зона контакта с незавершенной современностью... (осознанный отказ от эпической и трагической дистанции)... Эпическая память и предание начинают уступать место личному опыту (даже своеобразному эксперименту) и вымыслу». (Ср.: Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 481.) Это словно прямо о «Дон Кихоте» сказано — о «Дон Кихоте» как сознательном и «самосознательном» европейском романе, открывающем собою «эпоху романа» в литературах Европы.

надевших костюм, мыслит свою человеческую судьбу тождественной этой новой своей оболочке, будто ставшей их новым лицом, то для Сервантеса люди в его повествовании, одетые «так же», мир книги его и мир за пределами книги — никак не тождественны, но только подобны. Сервантес знает дистанцию между ними — не ту дистанцию, что наглядно выражена в костюме и выделяет «пастушескую Аркадию» среди бытовой действительности, — но Сервантес знает дистанцию между своими подобными образами и миром, между сознанием жизни, повествованием и жизнью, предметом повествования. Сервантес дает почувствовать этот неисчерпаемый никаким повествованием мир, когда подает свою повесть как перевод с арабской рукописи (вспомним: «Неполный, слабый перевод, с живой картины список бледный»[1]), помещает между своим рассказом и самим событием, которое как бы имело мес-

---

В своей замечательной работе о структуре «Дон Кихота» А. Кастро подробно исследовал новый способ творчества у Сервантеса, новое, «романное» совмещение поэтического воображения с материалом «незавершенной современности», художественно претворенное изображение современности «без дистанции»: «До Сервантеса было невозможно согласовать воображение с современным опытом героя или автора, не впадая в морализирование или гротесковый фарс». А. Кастро, в частности, пишет о времени в «Дон Кихоте»: до этого романа «нереальное время повествования и современное время писателя были несовместимы» (Указ. соч., с. 138).

Художественная постройка «Дон Кихота» содержит в себе своего рода «теорию романа» — не как отвлеченную систему, но как «живое созерцание», образ. Это другая, несравненно более богатая теория, чем та, которая излагается в специальных теоретико-литературных местах (напр., устами каноника в конце первой книги).

Особое, уникальное положение «Дон Кихота» в европейской литературе и ряд его существеннейших отличий напоминают нам о «Евгении Онегине». Типологическая параллель между двумя этими универсальными романами-уникумами представляется возможной и глубокой. «Онегин» также, как известно, роман-энциклопедия неизмеримой внутренней емкости; и также содержит в собственных поэтических недрах собственную теорию, и также здесь необыкновенно важно, что внутри романа герои читают романы наподобие рыцарских, и не только читают романы, но их «живут» (Татьяна), люди жизнью своей решают проблему «романа и жизни». «Евгений Онегин» — «прототип» русского романа, подобно тому, как «Дон Кихот» — европейского. Тема «Евгений Онегин» и «Дон Кихот» еще не поставлена в филологии.

[1] «Но все же мне кажется, что переводить с одного языка на другой, если только это не перевод с царственных языков — греческого или латинского,— то же, что рассматривать фламандские ковры с изнанки: хоть и видишь фигуры, они все же затуманены покрывающими их нитями, и пропадает вся окраска и гладкость лицевой стороны»: мнение Дон Кихота о переводах (II, 62).

то, разных свидетелей и посредников, когда он рисует на юмористическом расстоянии дотошного летописца, который тщится воспроизвести историю «в точности», не пропустить никакую мелочь и ее документально обосновать: остается все-таки разногласие насчет количества котлов, в которых мыл голову Дон Кихот, а также недостаточно точно известно, на ослах или ослицах ехали крестьянки в начале второго тома.

В одной из последних глав Дон Кихот парадоксально сходится на постоялом дворе с персонажем поддельного продолжения Авельянеды: такая встреча может случиться лишь в донкихотовом мире, в сфере его сознания. Повествование материализуется совершенно в духе сознания Дон Кихота и Санчо. Подложное повествование равно подложной действительности, находящейся где-то близко, раз оттуда явился свидетель.

Действие во второй половине книги уже во многом определяется существованием первой части как повествования, которое всем известно. Все знают, о чем Дон Кихот и оруженосец беседовали вдвоем без свидетелей, и эта мистификация автора становится предпосылкой и фоном других многочисленных мистификаций со стороны окружающих центральную пару лиц. И даже Санчо мистифицирует своего господина, помня, что он «принимает одни вещи за другие» (хотя Дон Кихот, со своей точки зрения, как раз никогда не делает этого), и при крайней надобности выдавая первую встречную за Дульсинею. Санчо как бы творит роман, выдумывает эпизод, выступает волшебником, автором. Другие лица второго тома уже сознательно и специально заняты этим искусственным творчеством. Действие принимает характер искусственный, неорганический, в отличие от естественного хода событий первого тома. Тогда естественно существовали, параллельно друг другу, встречаясь и совмещаясь в каждом предмете, эмпирический материальный мир и мир сознания Дон Кихота. Этот последний — «роман» — был весь помещен в действительные предметы и в них совпадал с «настоящим» миром, пребывал в равновесии с ним, Дон Кихот не ведал разлада. Однако сейчас он *не видит* свою Дульсинею, которую Санчо ему представил, а видит простую крестьянку, от которой несет чесноком, тогда как вонючая Мариторнес в первой части ему тончайше благоухала. Также во втором томе он не принимает уже трактиры за за́мки. Как ни странно, грязная Мариторнес легко обращалась

в принцессу, они легко помещались друг в друга, эти два образа, обладая вместе с тем каждый своим свободным существованием; для Дон Кихота это была естественная и как бы реальная метаморфоза, и он был способен увидеть прекрасную даму, «идею» в такой оболочке, которая всем остальным уже только одна и видна, но которой ведь не равна Мариторнес, служанка в трактире, оболочка эта не есть ее полная «истина». Однако придуманной, искусственной, театральной и мнимой метаморфозы Дон Кихот увидеть не в состоянии, и он сокрушается, что не видел роскошной картины, которую Санчо ему расписал. Из первого тома во второй Дон Кихот переходит как будто в новое состояние мира и начинает *видеть* его[1].

Дон Кихот начинает правильно видеть как раз с того времени, когда его окружает ложная видимость, его прежнее видение, реализованное искусственным способом, мистификация вместо *правды.* Его «роман» воплощается в эмпирический «факт», невероятная рыцарская материя предстает «во плоти»: довольно грубая работа, как то явление Дульсинеи (в спектакле у герцога), говорящей

---

[1] Некоторые исследователи «Дон Кихота» считают главной композиционной проблемой различие между первой и второй частями романа. Кнуд Тогебю, датский филолог, автор книги «Композиция романа «Дон Кихот», пишет о «композиции романа, которая основана главным образом на противоположности между двумя частями» (K n u d T o g e b y. La composition du roman «Don Quijote». Copenhague, 1957, p. 12). Тогебю следует испанскому сервантисту Х. Касальдуэро, который даже считал, что надо говорить не о двух частях, а о двух романах. Нам кажется неубедительным такое противопоставление: оно исходит из слишком внешнего описания структуры частей «Дон Кихота». Радикальное отличие второй части от первой Тогебю объясняет негодованием, которое вызвало у Сервантеса продолжение Авельянеды, грубым образом имитировавшее схему первого тома: поэтому «Сервантес дал своей книге форму, радикально отличную не только от ложного «Дон Кихота», но также и от собственной первой книги» (р. 36; при этом Тогебю должен допустить, что Сервантес познакомился с Авельянедой еще до начала работы над своей второй частью и маскировал это знакомство до 59-й главы, где впервые упоминается о самозванном продолжателе).

Такой разрыв структуры романа Сервантеса на две совершенно разные структуры, повторяем, основан на слишком внешних наблюдениях. Очевидное композиционное различие двух частей (иное соотношение романа сознания Дон Кихота с окружающим миром) — результат органического внутреннего развития единой структуры, «донкихотовой ситуации»: как мы видели, новая ситуация, характерная для второго тома, возникает уже естественно в недрах первого тома (чередование безумия и мудрости у странствующего рыцаря в горах Сьерра-Морены, изменение характера действия, начиная с инсценировки, придуманной священником, чтобы вернуть героя домой).

низким, неженственным голосом и площадным языком (II, 35). Мистификаторы отнимают у Дон Кихота творчество, подставляя «в готовом виде» грубую видимость того, что творило его воображение.

Но грубо воспроизводя, подражая сознанию Дон Кихота, декорация воспроизводит только поверхностное и внешнее в этом сознании, лишь оболочку. Образ мира, структура сознания Дон Кихота совсем не содержится в декорации. Напротив, это сознание словно освобождается от своей эмпирической оболочки (рыцарские приключения), переходящей в инсценировку вовне, и Дон Кихот второй половины особенно дальновиден, мудр и широк. Он вдруг говорит герцогине на вопрос о Дульсинее Тобосской, что одному богу известно, существует ли она на свете, «воображаемое ли она существо или не воображаемое; в такого рода вещах не следует доискиваться до самого дна». И дальше он говорит: «Я не придумал и не породил своей дамы, хоть я ее себе и представляю такой, какой полагается быть женщине, украшенной всеми добродетелями...» (II, 32). Роман Дон Кихота реален если не явно, то виртуально, как говорит он в той же беседе с герцогом. Губернаторство Санчо — осуществление «виртуальной» реальности, некая реальность более глубокого порядка, чем эмпирический Санчо, явившаяся непредвиденно из шутки, игры, маскарада. «Живя на свете, каждый день узнаешь что-нибудь новое: шутки превращаются в серьезные вещи, а насмешники сами оказываются осмеянными» — так, пораженный непредусмотренным результатом, заключает один из участников этой забавы. Все оборачивается своей противоположностью: шутники и актеры думали, что они только разыгрывают сознание спятившего идальго, не имеющее ничего общего с реальностью; но логика воплощения, осуществления явила реальность другого порядка, чем эмпирический опыт. Помимо и вопреки их намерению игра обернулась реальностью по своей внутренней логике, роман Дон Кихота осуществился действительно, он оказался правдой: стоило только попробовать, построить эксперимент, и рамки «опыта» оказались тесны для реальности[1].

---

[1] Ср. экспериментальную ситуацию во вставной новелле о безрассудно любопытном (а также в «Назидательных новеллах»): играющие быстро запутываются, и то, что было задано как условие игры, становится правдой, выведенной на свет в результате игры.

Итак, «Дон Кихот» не просто изображает определенную реальность, но в этой книге исследуется сама проблема реальности. Над нею бьются все лица романа, не только центральная пара; стоит раскрыть почти наугад, и кто-то клянется правдой, взывает к истине, к очевидности. Ибо истина очевидна, поэтому популярен такой аргумент в опровержение донкихотовых бредней, что все это столь же далеко от правды, как ложь от истины; однако Рыцарь Печального Образа им может ответить то же. Санчо также, когда единственный раз выступает «волшебником» и превращает для Дон Кихота простую женщину в Дульсинею, аргументирует тем, что «так нетрудно обнаружить правду»; и Дон Кихот хотя и не видит, но верит. Очевидность столько же аргумент противников Дон Кихота, сколь его собственный аргумент. Однако не только различные маскарады, но и действие в обычных костюмах показывает, какова цена очевидности в определении истины: ибо, если костюмы скрывают ее, то, с другой стороны, что-то новое, истинное мы узнаем о Санчо, когда его обрядили в костюм губернатора. Книга Сервантеса, собственно, посвящена тому, как запуталось соотношение видимости и правды. Санчо в одном таком запутанном случае заключает, что один бог знает всю правду; значит, обнаружился в мире разрыв между тем, что «видит свет» и что «знает Бог»[1]. Дон Кихот ведет такой любопытный диалог во время кукольного представления: мальчик, который комментирует представляемую историю из старинных романсов, не без умысла вплетает в свой комментарий инородные замечания в актуальном практическом духе, создавая временну́ю чересполосицу и стилистический разнобой. Дон Кихоту не нравится это.

«Малыш, эй, малыш! — закричал тут Дон Кихот, — излагайте вашу историю по прямой линии и не залезайте вы в эти кривые и пересекающие, ибо для того, чтобы вывести истину на свет божий, потребны бывают и проверки и даже перепроверки.

А маэсе Педро из-за сцены тоже сказал:

— Мальчик, не болтай лишнего, а делай, как велит тебе этот сеньор, — так-то будет вернее; тяни все на один лад и не занимайся контрапунктом, а то, знаешь, где тонко, там и рвется» (II, 26).

---

[1] «И знает Бог, и видит свет...» (Пушкин, «Полтава»).

Сам Дон Кихот неизменно действует по прямой линии и тянет все на единый лад; его бьют, а он за то же опять, «опыты жизни» не идут ему впрок; и там, где сторонний взгляд замечает «кривые и пересекающие» (срывы из рассудительности в безумие, полосы бреда, пересекающего разумную речь), там для него субъективно — одна и та же сплошная и непрерывная линия. Но в реплике мальчику Дон Кихот, как это нередко случается с ним у Сервантеса, больше самого себя: он знает сложное современное состояние, нуждающееся в проверке и перепроверке, чтобы вывести истину на свет божий. Простая и однородная субъективная донкихотова композиция мира оспаривает объективную композицию, разнородную, расчлененную, которая требует «контрапункта».

Композиция книги Сервантеса — «проверка и перепроверка», анализ проблемы реальности; но при этом картина мира являет нам ясное и незапутанное целое. В книге осуществлен «контрапункт» эмпирического реального мира и романа сознания Дон Кихота, его образа мира.

Тот и другой одновременно даны и тождественны по материалу. Даны действительные предметы «как факт» и образы этих предметов в разных сознаниях, прежде всего в сознании Дон Кихота, — образы предметов тоже как своего рода предметы. Изображены «реальная жизнь» и также сознание жизни, образы жизни, «романы». Эти замкнутые сознания, не отличающие себя от жизни, не знающие своих границ, отождествляющие себя со всем бытием, даны объективно, во всей их наивности, внутри которой мы пребываем, пока читаем вставную новеллу, и в то же время они ограничены в композиции, даны как некие вещи, как «исторический факт». Томас Манн, мы помним, по этому случаю говорил о наивно-грандиозном в своей непосредственности и непревзойденном в своей противоречивости произведении. Флобер писал Луизе Коле: «Самое изумительное в Дон Кихоте — это отсутствие искусственности и та непрерывная смесь иллюзии с реальностью, которая делает книгу такой смешной и такой поэтичной. Какими карликами кажутся в сравнении с Сервантесом другие. Господи, каким чувствуешь себя маленьким! Каким маленьким!» Эта запись понятна лучше, если помнить, что Флобер в эти самые дни пишет «Госпожу Бовари», где в судьбе героини так много значит «смесь иллюзии с реальностью». Но жизнь в иллюзии не выводит Эмму Бовари за границы изображенной и един-

ственно здесь возможной реальности, которой она всецело принадлежит со своей иллюзией вместе. В этой «смеси» поэтому нет того поэтически-грандиозного, что находил Флобер у Сервантеса, называя себя (т. е. свое произведение) «маленьким» перед ним. «Смесь иллюзии с реальностью» в романе Флобера не увеличивает духовное пространство романа, «мир», не означает, как у Сервантеса, что реальность ширится и растет. «Эти книги буквально подавляют, — говорит Флобер здесь же рядом в письме о Рабле и Сервантесе. — По мере того, как всматриваешься в них, они вырастают подобно пирамидам и в конце концов начинают пугать»[1].

Наивное, замкнутое сознание, жизненное и литературное, прежнего типа «роман», не отличающий себя от мира, мыслящий себя единственным целым, Сервантес обводит рамой как «часть», как картину, включая в свой новый роман, который, будучи «целым миром», отличает себя от мира и знает, что целое больше романа. Вот почему как раз такое повествование, которое принципиально иначе, чем предыдущий «роман», соотносится с обыденной, «прозаической», частной жизнью, максимально приближено к ней, является действием «в тех же костюмах» — как раз оно знает себя особенно хорошо как повествование, не равное «самой жизни», и строит дистанцию с помощью разных литературных приемов. Замкнутые сознания-«романы» включены на правах отдельных предметов мира в новый роман Сервантеса, незамкнутое сознание. Композиция «Дон Кихота», выясняющая проблему реальности, расчлененная и ступенчатая, аналитическая («проверки и перепроверки», вставные новеллы и основное повествование, «кривые и пересекающие», разделы сознания и действительности, иллюзии и правды), что отвечает организации современного мира, ибо Сервантес не разделяет, конечно, иллюзии Дон Кихота и знает ясно о нетождественном отношении сущности и явления, понятия и предмета, повествования и действительности. Сервантес изображает мир, где настоящее отношение спутано, скрыто, неявно. Но Сервантес знает равно о поверхностности и бедности эмпирического образа мира, действительности бритвенного таза и ветряных мельниц, действительности вещей, о ее ограниченной правде. Чем больше во второй половине книги выясняется иллюзорность смешения ро-

---

[1] Флобер Г. Письма 1831—1854. М., 1933, с. 281.

мана и жизни и роман сознания Дон Кихота отчуждается в эмпирический мир декорацией и чем больше, таким образом, эмпирический мир оказывается против героя прав, тем в то же самое время меньше у этого мира и его мировоззрения, позитивизма, остается права на монопольную истину; тем больший вес получают реплики Дон Кихота, подобные, например, обращенной к трезвому, современно мыслящему канонику, отрицающему реальность идеальных героев. «В таком случае, — сказал Дон Кихот, — я со своей стороны полагаю, что очарованным и лишенным разума являетесь вы сами...» (I, 49)[1]. После того как иллюзии Дон Кихота развенчаны и его костюмированный роман раз-облачен, остается «голая правда» как царство вещей, лишенных, однако, своей «идеи». Мир Сервантеса являет свои разделенные относительные истины, и целое этого мира (романа) есть «контрапункт». Роман Сервантеса есть «контрапункт» одной и другой правды (а не опровержение одною из них другой), критического сознания нового времени и «онтологического» сознания странствующего рыцаря.

«Дон Кихот» — это особый роман, стоящий в начале литературного цикла, в начале «эры романа» в Европе: роман структурно «самосознательный», с особым синкретным художественно-теоретическим характером, обширным, «космическим» планом и сложно расчлененным составом; этот «первый» роман как бы «больше» («шире») следующих за ним более «типичных» романов. Именно это различие чувствовал так непосредственно и остро Флобер, когда восклицал: «Господи, каким чувствуешь себя маленьким! Каким маленьким!» «Дон Кихот» — это «очень большая» книга, и вовсе не потому, что в ней очень много страниц. Флобера, как и позднее Томаса Манна, поражал именно внутренний объем этой книги. Она, как писал Флобер, вырастает «подобно пирамиде», по мере того как всматриваешься в нее.

1965

---

[1] В статье о Блоке Б. М. Энгельгардт назвал тургеневского Базарова «Дон Кихотом позитивизма, который принимал великанов за мельницы»: своеобразное донкихотство позитивизма, донкихотство наоборот (Об Александре Блоке. Пг., 1921, с. 14).

О СМЫСЛЕ «ГРОБОВЩИКА»

Я знаю, что анализировать этого нельзя, но это чувствуется и усваивается.

Толстой о «Повестях Белкина»[1]

1

Предлагаемая статья представляет собой попытку «прочитать» одну из пушкинских «Повестей Белкина». В пушкинской критике всегда была камнем преткновения интерпретация этих простых повестей. Всегда считаясь «простыми», они тем не менее стали объектом непрекращающихся истолкований и приобрели в литературоведении репутацию загадочных. Вокруг «Повестей Белкина» в критике создалась ситуация, которую предупредил сам Пушкин своей пародией:

Больше ничего
Не выжмешь из рассказа моего.

По поводу «Повестей Белкина» вспоминали эту концовку «Домика в Коломне» (а Б. Эйхенбаум, как мы увидим, принял эту пушкинскую «мораль» как теоретически отправной пункт своего анализа «болдинских побасенок Пушкина»).

Владислав Ходасевич, однако, заметил об этой «на первый взгляд шуточной, но пожалуй — многозначительной строфе» болдинской поэмы: «В этом предложении — ничего больше не «выжимать» из рассказа — есть гениальное лукавство. Именно после таких слов читателю хочется «выжать» больше, чем это сделал сам поэт»[2]. Очевидно, подобным образом обстоит дело и с «Повестями Белкина».

Всякий, кто пробовал пересказать эти повести аналитически, выделяя («выжимая») их основное значение, знает, как трудно оказывается это сделать. Кажется, что их

---

[1] Письмо П. Д. Голохвастову, апрель 1873.— Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 90 т., т. 62. М., 1953, с. 22.

[2] Ходасевич В. Статьи о русской поэзии. Пг., 1922, с. 76—77.

можно, по слову Пушкина, «просто пересказать» — и только.

Рассчитанные как будто на простое нерасчлененное восприятие, «Повести Белкина» тем не менее побуждают к интерпретациям. И они поистине представляют собой пробный камень литературоведческой и критической интерпретации — который, как сказано, всегда был камнем преткновения. Исследователи стремились за простым текстом прочитать скрытый смысл. В свое время М. Гершензон предложил аналогию между чтением пушкинской повести и разгадыванием загадочной картинки.

В статье о «Станционном смотрителе» М. Гершензон писал: «Иное произведение Пушкина похоже на те загадочные картинки для детей, когда нарисован лес, а под ним написано: где тигр? Очертания ветвей образуют фигуру тигра; однажды рассмотрев ее, потом видишь ее уже сразу и дивишься, как другие не видят... Идея нисколько не спрятана, — напротив, она вся налицо, так что всякий может ее видеть; и однако все видят только лес»[1].

Предложившим это уподобление критиком руководило то чувство, что простой рассказ пушкинской повести «значит» что-то, о чем-то нам говорит, что повесть не просто равна своему тексту, но имеет некоторый «второй план» своего истинного значения, который, однако, неразличимо слит с «первым планом» простого рассказа — с «очертаниями ветвей» в гершензоновской аналогии. Метод *разгадывания,* обоснованный Гершензоном, и есть характернейший метод критической интерпретации. И, кажется, «Повести Белкина» в особенности обрекают гадать о их смысле. Однако разгадывание Гершензоном пушкинских повестей как раз показывает, насколько недостоверен этот метод, притом особенно по отношению к таким произведениям, как пушкинские повести. Что получается у Гершензона? «Очертания ветвей», т. е. самый текст повестей, не имеют самостоятельного значения, а только служебную функцию, одновременно скрывая и содержа в себе, по существу, ничего общего не имеющую с ними «фигуру тигра», будучи лишь «обманными деревьями»; так, вступление о станционных смотрителях в разгадываемой критиком повести «усыпляет читателя», чтобы затаить от него «идею». В подобном истолковании повесть становится иносказанием аллегорического характера. Интерпретации

---

[1] Гершензон М. Мудрость Пушкина. М., 1919, с. 122.

Гершензона возникли в атмосфере воздействия русского символизма начала XX века и стремились открыть «символический замысел»[1] «Станционного смотрителя» и «Метели», однако истолкование: «Жизнь — метель, снежная буря... такова жизнь всякого человека...»[2] — скорее аллегорическое, нежели символическое. «Идея» «Станционного смотрителя» в разгадке Гершензона (старый смотритель наказан за доверие к ходячей морали, выраженной в немецких картинках на тему о блудном сыне; тирания ходячей морали — «вот мысль, выраженная Пушкиным в «Станционном смотрителе») также очень бедна по отношению к полноте нашего впечатления от этой повести. «Идея» именно выжата, а не раскрыта, значение повести не прочитано, а скорее вычитано.

Более тонко рассматривал два плана «Повестей Белкина» В. С. Узин: «Эти маленькие незатейливые «истории» обращены одной своей стороной, своей твердой корой, к Митрофанушке, к «беличьему» мироощущению Белкина, а ядром своим — к взыскательному, грустному созерцателю жизни. Самое явление жизни и тайный смысл ее здесь слиты в такой мере, что трудно отделить их друг от друга»[3]. «Митрофановский» интерес воспринимает в повестях «голую фабулу с ее плавным разворачиванием», которая для Митрофана «довлеет себе самой»: «чисто внешний покров событий, механическое сцепление действий он предпочитал их внутренней телеологической связи»[4].

Современная Пушкину критика восприняла повести с «митрофановской» их стороны: «Ни в одной из Повестей Белкина — нет идеи. Читаешь — мило, гладко, плавно; прочитаешь — все забыто, в памяти нет ничего, кроме приключений. Повести Белкина читаются легко, ибо они не заставляют думать»[5]. «Потерянная для света повесть» Сенковского, за подписью А. Белкин[6], пародировала как бы отсутствие содержания в «Повестях Белкина». Во время дружеского обеда один из участвующих рассказал

---

[1] Гершензон М. Мудрость Пушкина, с. 134.— «Нынешние символисты могли поучиться здесь легкости и естественности работы»,— пишет он по поводу «Станционного смотрителя» (с. 122).

[2] Там же, с. 133.

[3] Узин В. С. О повестях Белкина. Из комментариев читателя. Пб., 1924, с. 18.

[4] Там же, с. 10.

[5] Северная пчела, 1834, № 192, 27 авг.

[6] Библиотека для чтения, т. X, 1835.

историю, из которой слушатели сумели запомнить только первые слова: «Вот именно один такой случай был у нас по провиантской части». Рассказчик по просьбе слушателей повторил свою повесть, но и после этого ее оказалось невозможно удержать в памяти. Так оказалась потеряна для света повесть.

С одной стороны, таким образом, в повестях нет ничего кроме приключений, но в то же время и самое приключение, как какое-то ничтожное, можно забыть. Не только «идеи» нет, но и «митрофановский» интерес к «голой фабуле» не получает настоящего удовлетворения. Так в непосредственных реакциях критики отражался тот факт, что и фабула в «Повестях Белкина» не является самоцелью, не «довлеет себе самой».

Молодой Белинский писал в 1835 г. в «Молве»: «Правда, эти повести занимательны, их нельзя читать без удовольствия; это происходит от прелестного слога, от искусства рассказывать (conter); но они не художественные создания, а просто сказки и побасенки»[1]. Белинский низко оценил «Повести Белкина», но его отрицательная характеристика замечательна своей проблемностью. Он последовательно-односторонне воспринял действительную интенцию, в них заложенную, «белкинскую» природу повестей: ведь они действительно искушают читателя своей простотой и предлагают себя рассматривать как «просто сказки и побасенки»[2]; но для Белинского это значило — «не художественные создания».

Однако когда четверть века спустя после этого отзыва Толстой захотел прочитать одну из повестей Белкина детям в Яснополянской школе, ожидая найти в этой повести именно то, что нашел в ней Белинский,— Толстому и нужны были «не художественные создания»,— обнаружилась неожиданная для него картина: «После «Робинзона» я попробовал Пушкина, именно «Гробовщика»; но без помощи они могли его рассказать еще меньше, чем «Робинзона», и «Гробовщик» показался им еще скучнее. Обращения к читателю, несерьезное отношение автора к лицам, шуточные характеристики, недосказанность — все это до такой степени несообразно с их требованиями, что

---

[1] Белинский В. Г. Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 1. М., 1953, с. 139.

[2] В этом духе о них отзывался и сам Пушкин: «сказки моего друга Ив. П. Белкина» (14, 209), "contes à dormir debout" (15,1). Сам Пушкин охотно подчеркивал непритязательный их характер,

я окончательно отказался от Пушкина, повести которого мне прежде, по предположениям, казались самыми правильно построенными, простыми и потому понятными для народа»[1].

Так самые простые, «по предположениям», повести не прошли поверки на простоту и безыскусственное восприятие. При подходе к ним со специальным критерием простоты они оказались сложно и даже изощренно построены. Особенно выразительно то, что слушатели не могли *рассказать* повесть. Несколько раньше Толстой же в известной дневниковой записи (1853) определил интерес пушкинской прозы (в отношении к новому интересу собственной прозы) как «интерес событий»; впоследствии эта формула сделалась популярной и стала в ряд с такими эпитетами пушкинской прозы, как линейная, глагольная, долженствующими передать ее простой динамически-событийный характер. Но в яснополянском опыте в восприятии пушкинской повести выделились такие ее моменты, которые нарушают, во всяком случае осложняют чисто фабульный интерес, «интерес событий»; выступила на первый план повествовательная игра, «капризность постройки»[2], мешающая воспринять самую фабулу; впечатление оказалось отнюдь не «линейным».

В 1919 г. «Повести Белкина» стали одним из объектов, на которых вырабатывалась и демонстрировалась опоязовская поэтика,— в статье Б. Эйхенбаума «Болдинские побасенки Пушкина»[3]. Б. Эйхенбаум принял как формулу Белинского, так и заключительную «мораль» «Домика в Коломне», для того чтобы снять вопрос о «смысле» и его истолковании: «ничего «выжать» из этих повестей ему не удалось — философия не поместилась», — комментировал он Белинского. «Повести Белкина» как «побасенки», таким образом, понимались не как произведения с незначительным содержанием (такими они были для Белинского), а как такие произведения, где очевидно дело не в «содержании». Так понимаемые, «Повести Белкина» оказались выигрышным материалом для выработки опоязовских принципов анализа произведения. Статья «Болдинские побасенки Пушкина» была написана почти одновременно с другой, программной статьей Б. Эйхенба-

---

[1] Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 8., с. 59.

[2] Там же (по поводу «Ночи перед Рождеством» Гоголя, которую также не приняла аудитория).

[3] Жизнь искусства, 1919, № 316—317, 318, 13—14 и 16 дек.

ума — о гоголевской «Шинели» — и представляет ей интересную параллель[1]. Тот же метод подхода к произведению демонстрируется здесь на другом по своему характеру материале. Если в «Шинели» необходимо было преодолеть весомое «содержание», чтобы утвердить чистое построение сказа как художественную цель произведения, то в «Повестях Белкина» как бы нечего в этом отношении и преодолевать. Они не отягощены «идеей» и в этом качестве представляют для опоязовской аргументации, как своего рода «заумное слово», весьма показательный материал. Цель «Повестей Белкина», по Б. Эйхенбауму, всецело находится в чисто литературной плоскости, эта цель — пародирование традиционных сюжетных схем. «Кому этого мало, кто скажет, что это — «только форма», и будет упорно разыскивать «смысл жизни» там, где его нет, тот пусть выводит мораль по способу самого Пушкина»,— и Б. Эйхенбаум заключал свою статью последней строфой «Домика в Коломне».

Истолкованию («выжиманию») смысла Б. Эйхенбаум противопоставил композиционные наблюдения. Все свое внимание он обратил на «движение новеллы», тщательно отличая его от движения самых событий в новелле. «Сюжет, очень простой и похожий больше на маленький анекдот, особым образом развернут». Наблюдение показало, что во всех повестях Белкина, так или иначе, это развертывание, построение сюжета, «походка, поступь» новеллы[2] не совпадает с поступью рассказываемых в новелле событий, с их прямым ходом, композиция не совпадает с фабулой (не подобное ли явление зафиксировала и толстовская критика «Гробовщика»?). «При простой фабуле получается сложное сюжетное построение. «Выстрел» можно вытянуть в одну прямую линию — история дуэли Сильвио с графом»[3]. В «Выстреле», «Метели», «Станционном смотрителе» очевидно несовпадение хода событий с тем, как они развертываются, рассказываются. По-иному подобное несовпадение осуществляется в «Гро-

[1] Статья не перепечатывалась в сборниках Б. Эйхенбаума «Сквозь литературу» и «Литература»; можно пожалеть, что она не вошла как статья методологическая и принципиальная для исследователя в посмертный сборник Б. Эйхенбаума «О прозе».

[2] Эйхенбаум Б. Сквозь литературу. Л., 1924, с. 166 (статья «Проблемы поэтики Пушкина», 1921, в которой развиты положения статьи «Болдинские побасенки Пушкина»).

[3] Там же.

бовщике»; процитируем то, что говорит Б. Эйхенбаум об этой повести.

В «Выстреле» и «Метели» композиционная задержка и остановка действия — «кажущаяся» — на самом деле сюжет идет прямо к своей развязке, и все события получают свое должное развитие. В «Гробовщике» — иначе. Все до известия о смерти купчихи Трюхиной и появления мертвецов кажется только приготовлением к повести, только завязкой, между тем как оказывается, что сами события именно на этом месте останавливаются, и повесть никуда дальше не идет. Сон гробовщика служит мотивировкой для кажущегося движения. Повесть разрешается в ничто — не произошло ровно ничего, даже Трюхина не умерла. Получается нечто вроде каламбура — тут-то, верно, больше всего «ржал и бился» Баратынский...»

«В «Гробовщике» — игра с фабулой при помощи ложного движения: развязка возвращает нас к тому моменту, с которого началась фабула, и уничтожает ее, превращая рассказ в пародию»[1].

Предлагаемая статья посвящается «Гробовщику», и в ходе разбора повести нам предстоит критически рассмотреть ее понимание Б. Эйхенбаумом. Заметим, что композиционный анализ Б. Эйхенбаума также имеет дело с двумя планами в пушкинских повестях, как и традиционное истолкование, но если для В. Узина, например, эти планы определяются как кора и ядро, как «голая фабула», «внешний покров событий» и «их внутренняя телеологическая связь», то для Б. Эйхенбаума это «простая фабула» и «сложное построение». Так, в линейной, фабульной, по репутации, пушкинской прозе для того и другого исследователя не фабула главное, но некий другой план, в который преобразуется фабула: «смысл жизни» для одного исследователя, «конструкция» — для другого. Таким образом, эти исследования направлены на очень разные и даже прямо противоположные цели; методологически они, по-видимому, отрицают друг друга, и действительно, в свое время эти направления работы взаимно одно другое отрицали. Однако ведь смысл и конструкция противостоят друг другу в произведении лишь идеально; реально они образуют художественное единство. Так, очевидно, и в «Повестях Белкина». Так что композиционные наблюдения Б. Эйхенбаума не столь чужды, как это кажется,

[1] Эйхенбаум Б. Сквозь литературу, с. 167.

выяснению смысла белкинских повестей, как раз которого Б. Эйхенбаум за ними не признает; это выглядит парадоксом, но таков был парадокс русского формализма. Занимаясь «Гробовщиком», мы увидим, что в анализе противоречия, в которое здесь вступают фабула повести и ее композиция, и открывается нам иными способами не выявленное значение повести. В то же время отсутствие установки на смысл сказывается на самых композиционных наблюдениях Б. Эйхенбаума; композиция в целом, самый ее рисунок, определена, на наш взгляд, неверно.

Обратимся к «Гробовщику». Эту повесть чаще всего определяют как шутку или пародию. Но, очевидно, она не сводится к шутке или пародии, и они, очевидно, не представляют последней цели всего, что предпринято Пушкиным в этой повести. Это-то, что предпринято, и следует рассмотреть в подробностях. Это значит прежде всего — «прочитать» композицию «Гробовщика».

2

Главным событием повести является сон гробовщика с приходом мертвецов к нему на новоселье. Это, собственно, то, что в повести «происходит». Но происходит это, как оказывается, во сне, так что в итоге повести как раз ничего не происходит:

«— Ой ли! — сказал обрадованный гробовщик.

— Вестимо так,— отвечала работница.

— Ну коли так, давай скорее чаю, да позови дочерей».

Если, таким образом, сходит на нет приключение Адрияна Прохорова, то значит. ли это, что сама повесть Пушкина «разрешается в ничто», как о ней заключал Б. Эйхенбаум?

В критике чаще всего в духе сюжетного итога повести формулировался и ее художественный итог. «...И все оказывается вздором, маревом, сном, и он мирно садится пить чай»[1]. «Фантастический сюжет в последних строках начисто снимается мотивировкой сном»[2]. «Простейший случай («Гробовщик»), когда все ужасы оказываются сном»[3].

---

[1] Ходасевич В. Статьи о русской поэзии, с. 94.

[2] Послесловие Д. Якубовича к «Повестям Белкина». Л., 1936, с. 140.

[3] Замечание А. А. Ахматовой по поводу «игрушечных развязок» «Повестей Белкина» (Ахматова А. О Пушкине. Л., 1977, с. 168).

Однако наше итоговое впечатление по прочтении повести не столь однозначно, не столь «просто». Оно не определяется только эффектом развязки. Как и в других своих «Повестях Белкина», автор «Гробовщика» искушает читателя простой развязкой, в которой вместе с фантастическим приключением как будто демонстративно снимается вся таинственность и значительность рассказанной истории. Но мы говорили уже, что эта «белкинская» интенция, совершенно определенно присутствующая в повестях и внушающая отношение к ним как к «побасенкам», как бы вписана в их структуру вместе с образом простодушного автора Белкина и *пушкинского* значения повестей не покрывает. В данном случае «простейшая» развязка не покрывает всего предшествующего повествования с кульминационным событием сна. Функция самой развязки оказывается неоднозначной: в одном отношении — как чисто фабульный элемент, как голый конец, развязка все упрощает, но в то же время как композиционный фактор она осложняет картину.

Повесть построена так, что развязка не просто снимает рассказанные события, но она заставляет на них оглянуться и развернуть их в обратном порядке: ведь герою приходится утром (как мы увидим, не без усилия) *возвращаться* к реальности, и вместе с ним это делает повествование: явь от сна отделяется ретроспективно. В утреннем свете развязки события сна обращаются вспять, обнаруживая свою верхнюю границу, свою исходную точку. Тем самым прочитанная нами история ретроспективно членится надвое, и выясняется *соотношение* двух этих частей истории как яви и сна; событие жизни гробовщика членится на два различных по своей природе события.

На эту особенность внутреннего устройства повести наводит нас наблюдение Б. Эйхенбаума в цитированной статье 1919 г.: «сами события» именно там останавливаются, где главные события повести только начинаются, и как раз там, где действие принимает интенсивный характер, оно, как оказывается, не идет. Можно возразить на это, что сон гробовщика идет — как сон, что сон это тоже событие; можно вспомнить у Пушкина другие сны, многозначащие и важные для действия (сны Татьяны, Отрепьева, Петруши Гринева). Но в сравнении с этими знаменитыми снами сон гробовщика имеет свою интересную специфику; она и отразилась в наблюдении Б. Эйхен-

баума. Сон Адрияна Прохорова образует непохожий на них сюжетный рисунок. Этот сон не чета тем вещим пушкинским снам: их значительность утверждается ходом действия, этот низводится в результате как «только сон». Формальное же отличие, от которого и зависит этот эффект, заключается в том, что сон идет необъявленный, *оказывается* сном. Таков основной факт, определяющий структуру «Гробовщика».

Классические пушкинские сны всегда объявлены: «И снится чудный сон Татьяне». Манифестируется и самый сон, и «чудный» его характер. «Мне приснился сон, которого никогда не мог я позабыть и в котором до сих пор вижу нечто пророческое...» Подобным образом вводится даже сон героини в «Метели»: «...бросилась на постель перед самым рассветом и задремала; но и тут ужасные мечтания поминутно ее пробуждали».

Адрияну Прохорову тоже снится чудный сон. Но он не вводится подобными словами. Переход из реального действия в сонное не отмечен в рассказе, переход совершенно правдоподобно замаскирован и от читателя скрыт. «На дворе было еще темно, как Адрияна *разбудили*». Так вводится сновидение. В естественно продолжающемся сюжете к гробовщику приходят покойники (по его приглашению, сделанному еще наяву), как статуя Командора приходит по приглашению Дон Гуана,— и только утром повествование «возвращается к действительности», вместе с самим героем.

Этим как бы попятным ходом, накладывающимся на поступательную динамику сонных событий, и производится тот эффект превращения динамического развития как бы в статическую фигуру, который был зафиксирован Б. Эйхенбаумом как определяющая особенность построения «Гробовщика», его конструктивный принцип. События «останавливаются», т. е. они *выключаются* из «реального» ряда жизни гробовщика, который связывается в последних строках, минуя и как бы уничтожая сон.

Означает ли это, однако, что динамику кульминационных событий можно определить как «ложное», «кажущееся» движение? У Б. Эйхенбаума эти характеристики методологически последовательны, но наше впечатление от повести с ними не соглашается. Дело в том, что композиционный анализ Б. Эйхенбаума методологически исключал «материал», т. е. самую тему гробовщика и са-

мую фабулу, как таковую, в ее конкретности; рассматривалась чистая схема движения событий, вне того, что собственно «движется» в этих событиях, что снится и что не снится гробовщику. Приведем здесь цитату из книги, посвященной в 20-е годы критике «формального метода»; автор книги пишет об опоязовском понимании материала, согласно которому «материал должен быть абсолютно индифферентен»:

«Если бы смерть, именно как смерть, а не как безразличная сама по себе мотивировка отступления, входила бы в конструкцию произведения, то вся конструкция была бы совершенно иной. Смерть нельзя было бы заменить перестановкой глав. Фабула из безразличной опоры для сюжетного развертывания превратилась бы в самостоятельный и незаместимый элемент художественной конструкции»[1].

Если бы самая *фабула гробовщика*, как она существует в пушкинской повести, рассматривалась бы в анализе Б. Эйхенбаума как «незаместимый элемент художественной конструкции», а эта последняя бы рассматривалась как небезразличная к наполняющему ее «материалу» и теме,— то конструкция в целом выглядела бы иначе, нежели как она предстает в итоге у Б. Эйхенбаума. Конечно, анализ этот краток и не включает «подробностей». Однако «подробности» исключаются принципиально из самой конструкции, а поэтому и из анализа. Б. Эйхенбаум замечает, что «все до известия о смерти купчихи Трюхиной и появления мертвецов кажется только приготовлением к повести, только завязкой...». Что же именно здесь «завязывается»? Мы увидим, читая повесть, что завязывается здесь тот самый сюжетный парадокс, который так остро схватил и определил Б. Эйхенбаум,— завязывается в «материале», в «подробностях». И не рассматривая по существу этой «завязки» (а она охватывает более половины текста «Гробовщика»), мы не получим ключа и к «конструкции». Почему повествование переходит в сон без отметки об этом и затем событие сна снимается как событие? Б. Эйхенбаум рассматривает самый этот эффект вне «материала», в котором он достигается: чистое, освобожденное от «материала», движение фабулы, снимаемое обратным движением,— «ложное» движение, в итоге, как

[1] Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. Л., 1928, с. 148.

смысл и цель всего построения — пародийное самоуничтожение фабулы.

Однако, приняв во внимание («включив в конструкцию») все то, что по существу в повести происходит, мы «прочитаем» иначе и самое построение, самую композицию повести. В построении «Гробовщика» можно рассмотреть иную фигуру; определим ее формулой В. Виноградова — «семантический параллелизм»[1]. Ретроспективно сон выключается из порядка событий жизни гробовщика, но этим он не просто снимается; он образует другой порядок событий, который не сочетается с первым, «дневным» порядком в одной и той же плоскости действия, но выключается из него как другой параллельный план гробовщического бытия.

«Эти два разных плана изображения сначала кажутся одним последовательно развивающимся клубком авторского повествования, хотя в них обоих повторяется одна и та же тема с некоторыми вариациями. Но потом оказывается, что они противопоставлены, как явь и бред, воспроизводящий в причудливых сочетаниях образы и впечатления яви». Автор, «не прерывая прямого развития фабулы», строит «последующие фантастические события как отголоски и отражения уже описанной действительности»[2].

Непрерывный поток событий, единая фабула повести, таким образом, расчленяется как бы на фабулу яви и фабулу сна, которые в результате не связываются в единую линию действия. Не нуль фабулы в результате повести, но раздвоение фабулы и смысловое соотношение планов, «семантический параллелизм», «симметрия образов и тем»[3], открывающаяся в сопоставлении дневного сюжета героя повести и его сонного видения.

Итак, *линейная фабула оборачивается скрытым параллелизмом построения*: такова формула композиции «Гробовщика». Но линейная фабула именно «оборачивается», это — «оказывается» (слово, без которого не может обойтись никто из пишущих о «Гробовщике»). В том-то и дело в этой повести, что «семантический параллелизм» дневного и сонного действия скрыт в поступательном движении фабулы, два плана действия сведены на одну повествовательную плоскость, два ряда образов следуют в линию, в ряд.

---

[1] Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941, с. 462.
[2] Там же, с. 461—462, 463.
[3] Там же, с. 461.

В. Виноградов по поводу одного эпизода (речь Адрияна после пирушки у немца) рассматривает, что означает он «в прямом фабульном движении повести» и как его можно понимать «в общей композиции повести, в аспекте ее скрытой семантики»[1]. Эта коллизия прямого фабульного движения и композиции, которою оно «оборачивается», и «работает» в повести как ее «конструктивный принцип». Б. Эйхенбаум первый определил значение этой коллизии «простой фабулы» и «сложного построения» для «Повестей Белкина» и зафиксировал особенность ее проявления в «Гробовщике». Но Б. Эйхенбаум не искал «скрытой семантики» в этих особенностях построения, для него само по себе построение, как таковое, и было семантикой; картина построения оказывалась, однако, от этого плоскостной и смещенной относительно композиции пушкинского «Гробовщика».

Какова же семантика этой композиции? О чем рассказывает повесть, так построенная, если не согласиться, что она «разрешается в ничто»? Заметим, что видимое прямое движение повести возникает из постепенного совмещения и смешения «внешнего» и «внутреннего» плана существования ее героя; повествование словно теряет грань между явью и сном, реальностью и фантастикой, действительностью героя и его сонным сознанием. Читая «Гробовщика», мы видим, как постепенно это сплошное реально-фантастическое действие повести растет из ее «материала», реализует *тему* существования Адрияна Прохорова; в этом словно теряющем грань сюжете и вскрывается «скрытая семантика» жизни гробовщика, ему самому неведомая. Тот «узел» действия, каким является сон, завязан и постепенно затянут в «завязке» (первая и бо́льшая часть повести).

3

«Просвещенный читатель ведает, что Шекспир и Вальтер Скотт оба представили своих гробокопателей людьми веселыми и шутливыми, дабы сей противоположностию сильнее поразить наше воображение. Из уважения к истине мы не можем следовать их примеру и принуждены признаться, что нрав нашего гробовщика совершенно соот-

[1] Виноградов В. В. Стиль Пушкина, с. 568.

ветствовал мрачному его ремеслу. Адриян Прохоров обыкновенно был угрюм и задумчив».

Традиционно с образом гробовщика в литературе связана *остроумная* тема. Н. Я. Берковский по поводу пушкинского «Гробовщика» цитировал из «Хозяйки» Достоевского: «В нижнем этаже жил бедный гробовщик. Миновав его остроумную мастерскую, Ордынов...»[1] «Остроумно» положение гробовщика между живым и мертвым миром, двусмысленно смешанными в его профессии и роли среди людей.

Остроумие темы играет контрастами — оксюморонами живого и мертвого и вокруг пушкинского Адрияна с первой же фразы повести. Однако повествователь противопоставляет его классическим литературным могильщикам, выведенным «людьми веселыми и шутливыми»,— прежде всего шекспировскому могильщику, веселость которого обсуждается Гамлетом и Горацио: «Гамлет. Или этот молодец не чувствует, чем он занят, что он поет, роя могилу? Горацио. Привычка превратила это для него в самое простое дело. Гамлет. Так всегда: рука, которая мало трудится, всего чувствительнее». Однако затем, вступив в разговор с этим малым, Гамлет убеждается, что с ним надо «говорить осмотрительно, а не то мы погибнем от двусмысленности», и произносит свою знаменитую фразу о том, что все стали настолько остры, что мужик наступает дворянину на пятки. Принц и могильщик состязаются как равноправные партнеры в философском остроумии, обоснованном у одного из них с интеллектуального «верха», а у другого — с народного «низа». Могильщики у Шекспира и Вальтера Скотта[2] остроумны функционально: остроумие темы непосредственно выражается в том, что они даны людьми веселыми и шутливыми.

Пушкин хорошо знал этот «шекспировский» эффект, развитый в поэтике романтического контраста. Подобный эффект очевиден в «Пире во время чумы», написанном в Болдине после «Гробовщика». В «Гробовщике», однако, Пушкин не просто не пользуется этим эффектом, но открыто и нарочито (эффектно) «снимает» его в экспозиции повести, объясняя читателю своего героя.

---

[1] Берковский Н. Я. Статьи о литературе. М., 1962, с. 312.

[2] Герой «Ламмермурской невесты», заказывающий похороны, находит «философские рассуждения могильщика очень забавными».

Надо заметить также следующее. Рукопись «Гробовщика» помечена 9 сентября, и этого же числа в письмах Пушкина Н. Н. Гончаровой и Плетневу появляются первые упоминания о холере и карантине. Холера при этом сразу трактуется как остроумный предмет: «Nous avons dans nos environs la Choléra morbus (une très jolie personne)» (14, 111). «Гробовщик» возникает на фоне холеры, и, очевидно, тема повести связана с этим событием, так как прототип ее героя — реальный гробовщик Адриян с Никитской — упоминается в более позднем письме невесте (4 ноября) по поводу московской эпидемии (14, 120). Но Адриян с Никитской в повести «Гробовщик» выведен в самой будничной обстановке, никакой холеры здесь нет. Пушкину не нужен здесь эффект, который можно извлечь из фигуры гробовщика во время холеры [1] и который ярко выразился в наблюдениях В. Ф. Одоевского в эпидемию следующего, 1831 года: «на улицах гробовые дроги и на них веселые лица гробовщиков, считающих деньги на гробовых подушках, все это было Вальтер-Скоттов роман в лицах...»[2] Уже после смерти Пушкина В. Ф. Одоевский начал цикл повестей «Записки гробовщика» (не осуществленный полностью), написанных с *точки зрения гробовщика-философа,* наблюдателя человеческой жизни в «решительные минуты нашего существования»[3].

Пушкинский гробовщик представлен читателю как «оппозиция» остроумным гробокопателям у Шекспира и Вальтера Скотта. Но оппозиция эта в том состоит, что как раз снимается традиционная для темы гробовщика оппозиция («сия противоположность»). Автор отказывается от романтического контраста, а вместо него предлагает характер, напоминающий о классических единствах [4]. В самом деле, вспомним пушкинское рассуждение о лицах у Шекспира и Мольера: не представляет ли Прохоров, нрав которого «совершенно соответствовал мрачному его ремеслу», уклонение от шекспировского способа

[1] Хотя в письме невесте 4 ноября подобный эффект играет: «Это хорошо для вашего соседа Адрияна, дела которого должны идти прекрасно. Но Наталья Ивановна, но вы...» (14, 120).

[2] Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский, т. 1, ч. 2. М., 1913, с. 138.

[3] Альманах на 1838 год. Спб., 1838, с. 229.

[4] Замечание голландского исследователя «Повестей Белкина» (Jan van der Eng. Les récits de Belkin. Analogie des procédés de construction. В кн.: The Tales of Belkin by A. S. Puškin. Mouton, The Hague, 1968, p. 35).

характеристики (которому он прямо противопоставлен) к мольеровскому («скупой скуп — и только»)? Но «монотония» Адрияна Прохорова просто мотивирована эмпирическим правдоподобием: «Из уважения к истине...» (в черновом варианте: «ибо сия повесть не вымышленная...» — 8, 626). Монотония пушкинского гробовщика не является «сущностью» или «принципом» его характера («мольеровский» тип), она ничего не «означает», а просто у этого гробовщика оказался характер, соответствующий ремеслу, и повествователь поэтому «принужден» отступить от литературной традиции. Но в плане пушкинской повести эта личная «случайность» приобретает значение важнейшей черты; на ней строится, можно сказать, ситуация повести, ею перераспределяются традиционные для темы остроумные контрасты.

Что же означает на уровне авторского замысла (если его прочитать за мотивировкой повествователя) эта фигура противопоставления «нашего» гробовщика шекспировскому? То, прежде всего, что объективное остроумие темы полностью отчуждается от самого гробовщика. У Шекспира могильщик сам — субъект философского юмора, который содержит в себе его тема; пушкинский гробовщик совсем не остроумен. Но тем более остроумен *рассказ* о нем и *повествователь*, ведущий рассказ; так, юмор повествователя очень активен в этом самом пассаже о характере героя, как и в следующей затем фразе: «Он разрешал молчание разве только для того, чтобы журить своих дочерей... или чтоб запрашивать за свои произведения преувеличенную цену у тех, которые имели несчастие (а иногда и удовольствие) в них нуждаться». Эту последнюю черту шекспировский могильщик «остроумно» заметил бы сам; но в пушкинском повествовании весь юмор, играющий в этой фразе, принадлежит рассказчику, не принадлежа нисколько герою. «Несерьозное отношение автора к лицам», смутившее в «Гробовщике» Толстого, оттого и разыгрывается здесь до такой степени, что в обратной пропорции к нему находится полное отсутствие «остроумного» сознания своего положения у Адрияна Прохорова. Остроумная тема в повести этим не снимается; но сам гробовщик никак не является субъектом, а только объектом остроумного повествования.

Правда, и этой мрачной задумчивости героя можно было бы дать высокое и значительное истолкование (в духе соответствия эпиграфу к повести из Державина),

«Итак, Адриян, сидя под окном и выпивая седьмую чашку чаю, по своему обыкновению был погружен в печальные размышления». Но выясняется, что думал он не о «сединах дряхлеющей вселенной», а о «неминуемых расходах»[1]. Так, снимая традиционный контраст («сию противоположность») между мрачным занятием и остроумным характером и утвердив «монотонию», автор затем из нее извлекает иного рода контрасты — между «печальными размышлениями» гробовщика и их содержанием.

«Сии размышления были прерваны нечаянно тремя фран-масонскими ударами в дверь». В черновике вначале было: «тремя тихими ударами» (8, 627). Это пример того, как Пушкин усиливал остроумную окраску текста вокруг «печальных размышлений» своего героя. Определение «фран-масонскими», конечно, принадлежит остроумному повествователю. Оно при этом имеет отношение к самой сути рассказываемого: с ним в повесть входит цеховое товарищество в лице сапожника Готлиба Шульца, который «вошел в комнату и с веселым видом приблизился к гробовщику». Этим новым контрастом характеры персонажей элементарно приравниваются характеру их профессий: *веселый* нрав сапожника-немца так же «совершенно соответствует» в этой ситуации «нормальному», «мирному» его ремеслу. В то же время эти контрастные персонажи совершенно равны как собратья-ремесленники. На основе этого равенства гробовщик и сапожник ведут профессиональный (поистине «фран-масонский») разговор о выгодах и невыгодах того и другого ремесла:

«Каково торгует ваша милость?» — спросил Адриян.— «Э-хе-хе,— отвечал Шульц,— и так и сяк. Пожаловаться не могу. Хоть конечно мой товар не то, что ваш: живой без сапог обойдется, а *мертвый без гроба не живет*»[2]. — «Сущая правда, — заметил Адриян;— однако ж, если живому не на что купить сапог, то, не прогневайся, ходит он и босой; *а нищий мертвец и даром берет себе гроб»*.

Перед нами своего рода уравнение, составленное из двух контрастирующих друг другу реплик (аргументы сапожника и гробовщика), каждая из которых в свою оче-

---

[1] Узин В. С. О повестях Белкина, с. 31.

[2] Первоначально в черновике: «Живой бывает без сапог, а мертвый без гроба не обойдется. Мы же все смертные» (8, 628). Переправляя, Пушкин вводит оксюморон («мертвый... живет») и снимает неуместную в этой повести философическую сентенцию.

редь строится на контрасте; но все эти «оппозиции» полностью уравновешены.

Можно заметить при этом, что оба партнера, в сущности, говорят то же самое: содержание их доводов не меняется, но меняется выражение и тем самым реальное значение тех же фактов (плюс или минус) с точки зрения сапожника или гробовщика. Результатом является симметрическая картина выгоды и невыгоды с той и другой стороны, профессиональное равновесие, которое держится на равновесии живого и мертвого клиента: последний для гробовщика такой же живой.

В этом факте самом по себе и заключается неожиданное «остроумие» неостроумного Адрияна в этом разговоре. Мрачный Адриян и веселый Готлиб Шульц одинаково «остроумно» смешивают в своих репликах жизнь со смертью. Оба каламбурят независимо от своих личных особенностей и характеров. Адриян не становится от этого похож на остроумных гробокопателей у Шекспира и Вальтера Скотта. Остроумен не сам Адриян и в этой беседе с Шульцем — «остроумно» его положение между живыми коллегами и мертвыми заказчиками, которые как-то смешиваются для него в единый ряд его жизни. Мы увидим, что этот единый ряд в развитии действия повести и превратится в единый фабульный ряд реальных и фантастических фактов. В каламбурах сапожника и гробовщика и завязывается тот «каламбур» пушкинской повести, о котором писал Б. Эйхенбаум. Этот профессиональный обмен мнениями есть истинная завязка «Гробовщика» (экспозиция увенчана «печальными размышлениями» героя), ибо в способе выражения, к которому прибегают беседующие, скрывается завязь и будущего сюжетного парадокса повести.

В беседе с Шульцем отношения гробовщика с миром (с двумя мирами, между которыми он находится) «остроумно» сбалансированы; это своего рода гармонический момент в повести (запечатленный собственноручным рисунком Пушкина), точка равновесия, которое дальнейшим ходом действия будет нарушено. Но уже в экспозиции накопились контрасты, скрыто работающие на это будущее нарушение. «Последние пожитки гробовщика Адрияна Прохорова были взвалены на похоронные дроги, и тощая пара в четвертый раз потащилась с Басманной на Никитскую, куда гробовщик переселялся всем своим домом». В рукописи вначале пожитки были взвалены «на

дрожки без рессор» (8, 624); оксюморон гробовщического быта, таким образом, был введен в первую же фразу повести. Но эта первая фраза звучит спокойно-повествовательно, таящийся в ней контраст подается как будто с точки зрения самого героя, для которого никакого контраста нет в пожитках на похоронных дрогах. Однако тут же неравновесие обнаруживается во внутреннем мире героя: «Приближаясь к желтому домику, так давно соблазнявшему его воображение и наконец купленному им за порядочную сумму, старый гробовщик чувствовал с удивлением, что сердце его не радовалось».

В. Узин отметил здесь достаточно сложную для героя повести психологию: «Это отсутствие радости удивляет самого Прохорова»[1]. В самом деле, это первое углубление во внутренний мир героя (таких углублений, соответственно натуре героя, в повести немного, но зато сама повесть незаметно для читателя в своей кульминационной части перемещается в его «внутренний мир») задает читателю, как и самому герою, вопрос, который заглаживается ходом повествования, но не устраняется им и скрыто присутствует в «остроумных» подробностях описания жизни гробовщика. В. Узин видит в этом беспричинном и удивительном для самого героя отсутствии радости первоисточник будущего его сновидения[2].

Домик, которому не радуется гробовщик, нарочито веселого цвета — *желтый*. Цветовая гамма повести небогата, и черный цвет в ней не назван ни разу, тем не менее этот неназванный цвет профессии в соединении с угрюмостью героя является фоном, на котором активным контрастом играют вспыхивающие несколько раз желтый, красный, светло-зеленый — в частности, помимо желтого домика, «желтые шляпки и красные башмаки», которые одевают дочери Адрияна, отправляясь с ним вместе в гости. Яркие краски функционально подобны остроумной окраске повествования вокруг героя повести: они также ему недоступны и тоже активно его изолируют в человеческом мире. И сами дочери Адрияна, надевшие желтые шляпки и красные башмаки, составляют в повести своему отцу неявную, но ощущаемую «оппозицию». Дочери упоминаются почти всякий раз в таком контексте, что Адриян их бранит, журит, опасается (в сонном сюжете): «Не хо-

[1] Узин В. С. О повестях Белкина, с. 37.
[2] Там же, с. 39.

дят ли любовники к моим дурам?» — а они со своей стороны составляют ему контраст ярким цветом своей одежды в праздничный день. Только в последней фразе обрадованного гробовщика и повести («Ну коли так, давай скорее чаю, да позови дочерей») как будто снимается это неявное противоречие, проходящее через текст.

Наконец, «печальные размышления» в новом желтом домике представляют собой наибольшее неравновесие внутри достигнутого жизненного равновесия гробовщика, воплощенного в этом самом домике. «Он надеялся выместить убыток на старой купчихе Трюхиной, которая уже около года находилась при смерти. Но Трюхина умирала на Разгуляе, и Прохоров боялся, чтоб ее наследники, несмотря на свое обещание, не поленились послать за ним в такую даль и не сторговались бы с ближайшим подрядчиком».

Мы застаем героя повести в момент исполнения его давней мечты. Но это исполнение желаний — неполное, ибо переселяется гробовщик, оставляя на прежнем месте заботу, неразрешившуюся проблему; подчеркнуто, как затянулось ее разрешение: «около года находилась при смерти», но так и не умерла за этот значительный срок до отъезда Прохорова. Таким образом, прошлое не завершено, и самыми первыми мыслями на новом месте он связан со старым местом. Все «реальное» действие повести происходит на небольшом пространстве, обозначенном словами Готлиба Шульца: «живу от вас через улицу, в этом домике, что против ваших окошек». Но этому реальному короткому пространству противоречит в плане «скрытой семантики» существования Прохорова обширное пространство между Никитской и Разгуляем («такая даль»), к которому он прикован мыслями: оно и «реализуется» в дальнейшем как пространство, в котором протекает сонная фабула.

Итак, уже в экспозиции накопляется «скрытая семантика», которая будет вскрываться ходом событий.

4

Если, таким образом, в беседе с Готлибом Шульцем отношения Адрияна Прохорова с живыми и мертвыми «остроумно» уравновешены — исходное положение повести, изображающее жизненное равновесие гробовщика, то в дальнейшем по собственной внутренней логике этого

остроумия повесть идет к нарушению этого равновесия и границы этого и «иного» мира, действительности и сонного бреда. Когда на серебряной свадьбе у Шульца пьют «за здоровье тех, на которых мы работаем», гробовщику предлагают пить «за здоровье своих мертвецов». «Все захохотали, но гробовщик почел себя обиженным и нахмурился. Никто того не заметил...» Никто не заметил грани, что начала ему открываться в этом фатальном остроумии самого его равного во всех отношениях положения среди таких же честных профессионалов. Та самая логика, что соединяет всякого мастера с его клиентурой и всех их друг с другом, как взаимных клиентов друг друга, образуя прочную внутреннюю связь человеческого мира («Гости начали друг другу кланяться, портной сапожнику, сапожник портному, булочник им обоим, все булочнику и так далее»), гробовщика объединяет с потусторонним миром. Тост, обращенный к нему «среди сих взаимных поклонов» (и, «вероятно, подсказанный поклоном Прохорова другим ремесленникам»[1]), выводит его из круговой поруки естественных человеческих связей; неожиданно гробовщик из них выпадает.

С тостом к нему обращается персонаж, представленный так: «Из *русских чиновников* был один *буточник, чухонец* Юрко...». Этой «забавной»[2] характеристикой Юрко отделен от немцев, но и от русского гробовщика (национальное противопоставление начинает приобретать значение в этом эпизоде). Особая роль Юрки и проявляется в том, что его остроумное слово вскрывает перед умственным взором гробовщика «скрытую семантику» его положения (заметим, что тост Юрки настигает Адрияна как раз в тот момент, когда он «пил с усердием и до того *развеселился,* что сам предложил какой-то шутливый тост»).

Про Юрку рассказывается, что немцам, живущим около Никитских ворот, случалось ночевать у него с воскресенья на понедельник; в конце же пирушки гости «под руки отвели Юрку в его бутку, наблюдая в сем случае русскую пословицу: долг платежом красен». Эти как будто бы самодовлеющие подробности служат, однако, развитию темы. Ведь это взаимодействие буточника и ремесленни-

---

[1] Гукасова А. Г. «Повести Белкина» А. С. Пушкина. М., 1949, с. 38.

[2] Так о ней отзывалась «Северная пчела» (1831, № 288, 18 дек.).

ков есть тоже иллюстрация той живой связи присутствующих друг с другом, которая выразилась в их взаимных поклонах и из которой вдруг сейчас выпадает Прохоров.

В монологе после пирушки его сознание уясняет открывшуюся грань и затем — в обращении к мертвецам — переходит ее. «Что ж это, в самом деле, — рассуждал он вслух, — чем ремесло мое нечестнее прочих?» (вот оно, пошатнувшееся равновесие беседы с Готлибом Шульцем); «разве гробовщик брат палачу?» (палач — человек за гранью нормального общества, человек вне людей[1]); «чему смеются басурмане? разве гробовщик гаер святочный?» — В уме его вскрываются контрасты, которые совмещает в себе его фигура: «брат палачу» и «гаер святочный» (карнавальная фигура), черный мрак и веселое шутовство, которое так же оказывается сопутствующим ему, как могильщикам у Шекспира, — но только не собственное его профессионально-самосознательное философское шутовство, а некий объективный юмор, сопровождающий присутствие гробовщика среди живых людей. Сознание гробовщика выходит из равновесия, выражением чего является сам этот патетический монолог с риторическими вопросами (ср. обычное: «Он разрешал молчание разве только для того, чтобы журить своих дочерей...» — и здесь: «рассуждал он вслух»), напоминающий даже своим построением знаменитый монолог Шейлока как раз из Шекспира («разве у жида нет глаз?» и т. д.). Собственное бытие оказывается *под вопросом*, а за вопросами следует *обращение* к «моим благодетелям», к потустороннему миру[2].

Реализуя предложенный ему на пирушке тост, гробовщик приглашает на новоселье «тех, на которых работаю: *мертвецов православных»* — вместо живых *«басурман»*. Таким образом, заостряется еще одна оппозиция — национально-вероисповедальная[3]. Тема *немца* была введена

---

[1] В том же 1830 г. Пушкин писал в газетной заметке о «Записках Самсона, парижского палача»: «Посмотрим, что есть общего между им и *людьми живыми?* На каком зверином реве объяснит он свои мысли?» (11, 94).

[2] Ср. обращение Дон Гуана к статуе Командора. Работница, говорящая Адрияну: «Перекрестись! Созывать мертвых на новоселье! Экая страсть!» — соответствует Лепорелло рядом с Дон Гуаном.

[3] Можно видеть по рукописи, как она в работе над текстом оформляется и заостряется. Первоначальный вариант: «Ан созову я свою братью гробокопателей да тех, на которых работаю: мертве-

уже при первом явлении Шульца: «Дверь отворилась, и человек, в котором с первого взгляду можно было узнать немца ремесленника... сказал он тем русским наречием, которое мы без смеха доныне слышать не можем...» Здесь в этом «мы» повествователь скрыто объединяется со своим унылым русским героем в чувстве превосходства (выражаемого смехом, так вообще не свойственным Прохорову), над тем, кого ниже герой назовет «басурманом». Хотя, однако, это различие отмечено и обыграно[1], оно не заострено в оппозицию. В беседе с Шульцем и на пирушке до рокового тоста национально-амбивалентного Юрки (русский-чухонец) немцы и Прохоров составляют профессиональное единство и даже «фран-масонское» братство. После пирушки, однако, гробовщик себя чувствует ближе к неживым благодетелям, нежели к коллегам, которые над ним смеются: *«чему смеются басурмане?»* «Своими людьми» становятся мертвецы, в противоположность тем, с кем он в жизни объединен как со «своими». Здесь и приобретает значение различие национальное, заостряющееся в принципиальную оппозицию по вероисповеданию: мертвецы свои как «православные» (однако работница возражает на обращение к ним как на святотатство: «Перекрестись!»), коллеги чужие как «басурмане». В переключении действия из фабулы яви в фабулу сна это новое противопоставление выполняет важную роль.

Обращение к мертвым реализует в поколебленном вы-

цов моих благодетелей» (8, 631). Первоначально, следовательно, предполагалось совместное приглашение гробовщиков и мертвецов, что не давало той полноты изоляции героя повести в человеческом мире и объединения с миром покойников; и также не сразу было найдено принципиальное для героя в этот момент «мертвецов православных». Процесс выработки окончательного текста «Гробовщика» в значительной мере заключался у Пушкина в выработке контрастов, участвующих в ситуации повести (это можно видеть и на других подобных примерах).

[1] Обратим внимание и на такие различия: «Не стану описывать ни русского кафтана Адрияна Прохорова, ни европейского наряда Акулины и Дарьи...» Эти подробности входят в систему неявного размежевания между Прохоровым и его дочерьми и способствуют изоляции в повести русского во всех отношениях гробовщика.

Любопытно, что гробовщик-рассказчик В. Ф. Одоевского — как раз немец, родившийся в России, учившийся в университете и собиравшийся стать скульптором (Альманах на 1838 год, с 232). Очевидно, то, что он немец, должно мотивировать его философическую позицию.

пивкой и обидой[1] уме гробовщика метафору его существования и *открывает границу* в мир сонной фантастики. С этой границы рассказ переходит в плоскость сознания Адрияна и дальше идет «во сне», оставаясь по видимости все тем же «прямым» рассказом.

5

«На дворе было еще темно, как Адрияна разбудили. Купчиха Трюхина скончалась в эту самую ночь, и нарочный от ее приказчика прискакал к Адрияну верхом с этим известием».

Как замечает голландский автор статьи о «Гробовщике» Ван Холк, отметки о времени действия, относящие настоящий момент к независимой временно́й перспективе (день — ночь — день), особенно часты в началах и концах абзацев «Гробовщика»[2]. Например, на стыке двух предшествующих сейчас цитируемому абзацев даны указания о времени окончания пирушки: «и уже благовестили к вечерне, когда встали из-за стола.

Гости разошлись поздно...»

Следующий после сна абзац — пробуждение — начинается: «Солнце давно уже освещало постелю, на которой лежал гробовщик».

«На дворе было еще темно» — естественно включается в этот единый временной ряд. Читатель не знает, что здесь начинается сновидение со своим, как окажется, иным отсчетом времени. И тот, кто читает «Гробовщика» впервые, действительно не подозревает пока, что здесь начинается совершенно другое событие и другой временной ряд. Открывшиеся события сна излагаются объективно-повествовательно, без какого-либо намека на субъективность этого, как окажется, «марева».

В этой полнейшей объективности повествования, однако, заключено нечто новое по сравнению с рассказом до этого момента. Ведь до этого повествование было доволь-

---

[1] «Гробовщик пришел домой пьян и сердит». Обратим внимание на это двойное обоснование. Критики, считающие, что фантастический эпизод начисто снимается, ибо герой был «просто пьян», забывают о второй мотивировке, показывающей, что он был не «просто» пьян. Органическая двойственность всей структуры повести, в частности двойственность «несерьезного» и «серьезного» обоснования того, что в ней происходит, проявляется также и в этой мотивировке.

[2] The Tales of Belkin by A. S. Puškin, p. 94.

но «субъективным», т. е. в нем очень заметна была субъективность повествователя. Но столь активный и знающий повествователь в этот момент перехода в сонную фабулу «исчезает», «не знает», что это начался сон. Объективность повествования сонных событий поэтому отделяется на фоне предшествующего объективно-субъективного повествования как более строгая и как бы подчеркнутая объективность. В. Виноградов заметил, что «направление и степень наклона повествования к точке зрения гробовщика различны в передаче быта и фантастики сна. Ироническая отрешенность «образа автора» от изображаемой действительности, паутина литературных намеков, облегающих повествование о жизни гробовщика и немцев-ремесленников, — все эти особенности стиля затенены и ослаблены во второй части повести, в изложении картин сна (который, впрочем, только в эпилоге назван сном)»[1].

Вспомним еще раз остроумные замечания повествователя: «...или чтоб запрашивать за свои произведения преувеличенную цену у тех, которые имели несчастие (а иногда и удовольствие) в них нуждаться». Эти мотивы жизни гробовщика «реализуются» в его хлопотах вокруг похорон Трюхиной; изображаются как раз такие факты, но прежний юмор повествователя погашен в этом изображении, рассказывается с бóльшим «наклоном повествования» к точке зрения гробовщика. Повествовательная игра, в которой сказывалось живое присутствие повествователя, «затенена и ослаблена» в этой картине похорон Трюхиной. Вся эта картина вполне «реальна»: так и было бы в точности, если бы Трюхина умерла. Но оголенность рассказа от уже привычной нам в этой повести живой субъективности рассказчика словно сообщает призрачное освещение всему рассказываемому. Так *стилистически* сонная действительность сразу же отличается от реальной, в то время как потерявшее черту повествование еще между ними не различает.

Вспомним также и сопоставим: «уже около года находилась при смерти» — и: «Купчиха Трюхина скончалась в эту самую ночь». Стилистику сна, отличающуюся от стилистики яви гробовщика, мы можем почувствовать в этом сопоставлении. То, что так застоялось в жизни героя, чудесно сразу же разрешается. В этом сопоставле-

[1] Виноградов В. В. Стиль Пушкина, с. 463.

нии несомненно взаимодействуют, хотя и удаленные друг от друга в тексте, несовершенный и совершенный вид глагола, причем совершенный вид во втором случае скрыто обозначает тот композиционный раздел, который «потерян» в повествовании. Совершенный вид означает конец затянувшегося состояния, подлинное событие; в этом отношении сонная фабула сразу же отличается от бессобытийной яви гробовщика. Событие это возможное и «реально» изображенное, но оно в то же время выглядит как какое-то волшебное, сказочное событие: «Купчиха Трюхина скончалась в эту самую ночь». Ведь оно означает полное исполнение желаний гробовщика. Вспомним также его опасение, как бы «не поленились послать за ним в такую даль». Но сейчас за ним прискакали верхом: величина пространства, которая так чувствовалась в его «печальных размышлениях» как труднопреодолимое препятствие, здесь преодолевается со сказочной легкостью. Д. Лихачев, говоря о малом сопротивлении материальной среды в волшебной сказке, уподобляет ее пространство пространству сна[1]. Мы еще не знаем, что это сон, читая про совершившуюся кончину Трюхиной, но уже мы находимся вместе с героем повести в пространстве сна. Повествовательная среда этих новых событий словно разрежена по сравнению с повествованием яви.

Сновидение не объявлено, кончина Трюхиной и последующие хлопоты Адрияна в линейном сюжете повести *продолжают* события предыдущего вечера. Но действие нечувствительно переходит в иной стилистический план[2]. Уже кончина Трюхиной — идеальное событие, осуществившаяся в сонном воображении мечта Адрияна; это событие составляет одну действительность, как читатель увидит, не с событиями предыдущего вечера, а с визитом покойников; и вместе с ним, событием невозможным и фан-

---

[1] Лихачев Д. Внутренний мир художественного произведения. — Вопр. лит., 1968, № 8, с. 81.

[2] У Г. К. Честертона есть остроумное замечание об однородности сонных событий: «Ведь сон может начаться Страшным судом и кончиться чаепитием, но Суд будет обыденным, как чай, а чай — страшным, как Суд» (Честертон Г. К. Чарльз Диккенс. М., 1982, с. 111). Так и в стилистике сновидения гробовщика — стилистически однородны возможные и фантастические события: прозаическая картина хлопот вокруг умершей купчихи отсвечивает какой-то призрачностью, а явление покойников (своего рода Страшный суд в сновидении Адрияна) происходит обыденно.

тастическим, возможная и реально показанная кончина Трюхиной соотносится с жизнью гробовщика как ее идеальное повторение, реализованная метафора, — соотносится по типу «семантического параллелизма». Смерть Трюхиной *не продолжает* события предыдущего вечера, но открывает новый самостоятельный ряд событий, воспроизводящих заново действительность гробовщика в плане ее «скрытой семантики». Выше мы формулировали эту основную особенность пушкинского «Гробовщика»: линейная фабула оборачивается скрытым параллелизмом построения. *Событием* повести, собственно, и является это сопоставление явного и неявного плана жизни гробовщика, «реализация» его жизни в плане инобытия, затем снимаемая в развязке.

Но в эмпирическом ходе повествования нелинейная фигура построения повести скрыта, семантическое пространство повести предстает «линейно», как непрерывное время. Время во сне «реально» отсчитывается от пирушки у немца, и Адриян проживает за ночь лишние сутки: «Целый день разъезжал с Разгуляя к Никитским воротам и обратно; к вечеру все сладил и пошел домой пешком, отпустив своего извозчика». Пространство мыслей гробовщика реализуется как пространство сна, не имеющее здесь той инерции, которой оно обладает в его мыслях наяву («такая даль»): и нарочный от покойной, и сам Адриян пересекают его не раз туда и обратно. Преодоление этого большого пространства во сне заполняет «лишнее» время, которое маскирует сон, покрывая иной пространственно-временной план, в котором уже протекает действие.

«Целый день разъезжал... к вечеру все сладил и пошел домой пешком...» Переход от несовершенного глагольного действия к совершенному хотя и не имеет здесь того значения по отношению к плану повести в целом, как в примере, выше разобранном, означает и в этом случае композиционный раздел — внутри самой фабулы сна. Здесь начинается переход ко второй ее, фантастической части. Ибо сон гробовщика сам по себе имеет двойственное членение: он ведь не начинается сразу осуществлением фантастического приглашения мертвецов на пир. Сон начинается издалека, он лишь исподволь переходит в фантастику; лишь с появлением мертвецов мы впервые догадываемся, что это сон. Посередине сна, таким образом, обнаруживается впервые самая грань между явью и сном,

что была потеряна при его начале. Так оказываются сдвинуты в повествовании естественные границы. Для героя граница сдвинута еще наяву, в его фантастическом *обращении* к мертвым, с которыми он в своем поколебленном самочувствии объединяется как со своими людьми, отворачиваясь от мира живых. Пушкинское же повествование объединяется с этим утратившим равновесие самочувствием героя и его непосредственно таким образом «проявляет».

Итак, сон Адрияна Прохорова сам по себе имеет определенную композицию. Непосредственно следуя за фантастическим приглашением, сон не сразу реализует его; вначале реализуется чаяние смерти Трюхиной еще из экспозиции повести, и таким образом фантастическое новоселье в сонном сюжете следует за долгожданными похоронами купчихи. В явном сюжете две эти темы разобщены и как будто прямо не связаны; в сонном сюжете они образуют последовательную связь. В этом связывании разрозненных мотивов дневного существования и проявляется «необыкновенная для бодрствующего Прохорова синтетическая способность»[1], отличающая его сновидение. Ибо смерть Трюхиной и явление мертвецов в новом действии связаны не эмпирически, но «синтетически», второе событие не просто следует за первым, но обусловлено им. Реализация фантастического пожелания Прохорова — «попировать» со своими заказчиками и тем отпраздновать свое профессиональное самоутверждение назло веселым коллегам-«басурманам» — оказывается обусловлена (в плане «скрытой семантики», в котором развертывается сонное действие) осуществлением другого его желания — чтобы Трюхина кончила, наконец, умирать. Праздник гробовщика обусловлен смертью живого человека, а пожелание мертвецам здоровья (тост, предложенный Адрияну Юркой и породивший идею пира покойников) есть пожелание смерти живым. Такова скрытая семантика существования гробовщика, в выявлении которой в видении Адрияна главная роль принадлежит купчихе Трюхиной. В. Узин назвал ее «пиковой дамой» Прохорова[2]. Она действительно исполняет его желание, но в этом обнаруживает «тайную недоброжелательность». Полное исполнение желаний оказывается не полным удовлетворением, но

---

[1] Узин В. С. О повестях Белкина, с. 33.
[2] Там же, с. 43.

ужасом, и гробовщик наутро *обрадован,* что Трюхина не умерла (что это был только сон).

Явившиеся к Адрияну покойники ведут себя как действительно «свое общество» для хозяина дома: «Все они, дамы и мужчины, окружили гробовщика с поклонами и приветствиями...» Но он узнает их «с ужасом». Эта естественная реакция — как если бы это происходило наяву — не соответствует логике сна.

Три фигуры выделены в обществе мертвых; две из них «синтетически» соотносятся с дневными мыслями и разговорами Адрияна: отставной бригадир и бедняк, «недавно даром похороненный», который и здесь стыдится своего рубища (это тот самый «нищий мертвец», что и «даром берет себе гроб», из остроумной беседы с Готлибом Шульцем). Но наиболее выделенной фигурой (имя, отчество, фамилия и дата похорон) является персонаж, которому прямо ничто до этого не соответствует в повести: «Ты не узнал меня, Прохоров, — сказал скелет. — Помнишь ли отставного сержанта гвардии Петра Петровича Курилкина, того самого, которому, в 1799 году, ты продал первый свой гроб — и еще сосновый за дубовый?» С сим словом мертвец простер ему костяные объятия — но Адриян, собравшись с силами, закричал и оттолкнул его. Петр Петрович пошатнулся, упал и весь рассыпался».

«Мертвецы православные» поднимаются, чтобы *приветствовать* Адрияна. Костяные объятия отставного сержанта — высшая точка этих приветствий. При этом напоминание о первом гробе, «сосновом за дубовый» (о первом обмане, с которого, таким образом, начинался путь, приведший к приобретению желтого домика), звучит в словах Курилкина неумышленным упреком, лишь пришедшимся к слову. По всему судя, Курилкин не для того является, чтобы сделать этот упрек. Тем не менее он несомненно является из «подсознания» гробовщика, как его оттесненная совесть. Вообще сновидение Прохорова по отношению к явному плану его бытия есть неявное самосознание. Нам вспоминается здесь одна параллель из русской литературы после Пушкина — параллель, которая нам показывает, как всходили незаметные пушкинские посевы в нашей литературе, как разрастались и раскрывались в ней зерна, словно бы скрыто брошенные Пушкиным. Эту параллель мы находим у раннего Достоевского.

На героя его повести, мелкого чиновника, находит гибельный кошмар, «полусон, полубред», в котором обнару-

живается также необычайная для его повседневного одичавшего разума «синтетическая способность». Господин Прохарчин нелюдимостью и мрачностью напоминает своего отдаленного пушкинского предшественника; но, конечно, тому «и не снилась» та трагическая изоляция, в которой проводит жизнь герой ранней повести Достоевского. Эта изоляция от опасного общения с людьми, эта «укрытость», в которой он видел свою «гарантию безопасности»[1], вдруг поколеблена фантастическим экзистенциальным страхом и словно прозрением «во что-то» — так Достоевский будет комментировать собственный сюжет в очерке «Петербургские сновидения в стихах и прозе» (1861): «Но вдруг с ним что-нибудь случилось такое, как будто подталкивающее под локоть... Может быть, с ним была какая-нибудь минута, когда он вдруг как будто во что-то прозрел и заробел перед чем-то»[2]. Последний раз он выходит из дому, из своего угла за ширмами, из своего укрытия, — на этот раз он выходит «не в канцелярию, а в хаос петербургской жизни»[3] и видит бедность, пожар и чужую бёду. Всю жизнь он хочет «выключить себя из круга общей человеческой беды», но в то же время «в глубине сознания идет своя разрушительная работа совести, которая и приводит его к катастрофе»[4]. Катастрофой становится «полусон, полубред», в котором не только «синтетически» сплавляются воспринятые им наяву образы чужого горя, но и рождается чувство виновности и неизбежности держать ему самому ответ за все это горе мира; в качестве же отдаленного биографического источника этого чувства вины всплывает из глубины заглохшей памяти воспоминание о совершенном когда-то мелочном обмане, оно-то и разрастается в принявшей «фантастическое направление» голове Прохарчина в это чувство большой вины и ответственности за чужую беду: «Наконец господин Прохарчин почувствовал, что на него начинает нападать ужас; ибо видел ясно, что все это как будто неспроста теперь делается и что даром ему не пройдет. И действительно, тут же недалеко от него взмостился

[1] Топоров В. Н. «Господин Прохарчин» Достоевского: попытка истолкования. М., 1976, с. 23.
[2] Достоевский Ф. М., Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 19. Л., 1979, с. 74.
[3] Топоров В. Н. «Господин Прохарчин» Достоевского, с. 28.
[4] Бем А. Л. Чужая беда в творчестве Достоевского.— В кн. статей А. Л. Бема: O Dostojevském. Praha, 1972, с. 226.

на дрова какой-то мужик, в разорванном, ничем не подпоясанном армяке, с опаленными волосами и бородой, и начал подымать весь Божий народ на Семена Ивановича. Толпа густела-густела, мужик кричал и, цепенея от ужаса, господин Прохарчин вдруг припомнил, что мужик — тот самый извозчик, которого он ровно пять лет назад надул бесчеловечнейшим образом, скользнув от него до расплаты в сквозные ворота и подбирая под себя на бегу свои пятки так, как будто бы бежал босиком по раскаленной плите».

От костяных объятий Петра Петровича Курилкина до этого извозчика-мстителя, преображенного в фантастической голове господина Прохарчина в какого-то Пугачева, — одна из тропок того нравственного пути, которым шла русская литература. Анна Ахматова сумела прочитать в «Повестях Белкина», как и в одновременных им маленьких трагедиях, «грозные вопросы морали»[1]. Мы знаем, какие всходы дало это у Достоевского. И в «Господине Прохарчине» мы находим один из таких всходов тайно посеянного в «Гробовщике». Конечно, различия между этими двумя случаями в истории литературы очевидны — но ими и измеряется путь литературы. Главное отличие то, что это самосознание человека Достоевского в самом деле «даром ему не пройдет». «Самосознание» же пушкинского гробовщика в развязке «даром проходит». «Самосознание» не удерживается в его душе: как приходит к нему помимо него, так помимо него от него уходит.

Важная подробность: в черновом тексте злополучный тост, развязавший интригу повести: «За здоровье тех, на которых мы работаем, unsere Kundleute», — имел первоначальную редакцию: «за здоровье unsere erste Praktike» (8, 630). Этим самым явление Курилкина в сновидении Адрияна предвосхищалось еще дневными его впечатлениями; такая редакция тоста указывала на возможные угрызения совести как психологическую мотивировку этого явления. Пушкин снял с поверхности эту мотивировку — и тем подчеркнул, углубил бессознательность гробовщического самосознания. Ибо угрызений совести нет в жизни гробовщика. Он каждый день продает сосновый за дубовый без каких-либо угрызений («запрашивать за свои произведения преувеличенную цену», картина похорон Трю-

[1] Ахматова А. О Пушкине. Л., 1977, с. 91, 169—170.

хиной). Но этот самый обычный мотив его жизни в кульминации фантастического эпизода соединяется с костяными объятиями и ужасом.

Что же случается с гробовщиком Адрияном Прохоровым? Он не похож на веселых и шутливых гробокопателей у Шекспира и Вальтера Скотта, совсем не остроумен, вечно угрюм и погружен в «печальные размышления» о «неминуемых расходах». Но его ситуация независимо от него «остроумна». Происходит так, что оксюмороны его пограничного положения между живыми и мертвыми обостряются и вскрываются своей собственной силой, по собственной внутренней логике, приоткрывая ему сомнительность самого его равенства с такими же ремесленниками-коллегами. Перед ним встают вопросы о значении его положения, необходимость самоутверждения, принимающего фантастическую форму приглашения мертвецов. Фантастическая идея реализуется, но новоселье с покойниками оказывается не торжеством, а кошмаром. Сон героя развертывается необъявленный, как прямое продолжение его яви. На одной повествовательной плоскости оказываются внешняя действительность гробовщика и его «обнаженное сознание»[1]. Вместе с его сознанием повествование выходит из равновесия, из колеи (и вместе с ним оно наутро «возвращается к действительности»). Тем самым оно непосредственно реализует гротеск пограничного гробовщического бытия, его «скрытую семантику». Повесть углубляется, начиная с кончины Трюхиной, в этот семантический план, вскрывающийся во внутреннем мире героя. Но откровение это приходит к нему как внешнее событие, совершающееся помимо него (оттого и в сюжете повести сон вступает как явь). Оказываясь же, при пробуждении, «только сном», оно для него снимается. То, что случается с Прохоровым «во сне», так и остается от него навсегда скрытым.

6

«Солнце давно уже освещало постелю, на которой лежал гробовщик».

Как и предшествующий абзац («На дворе было еще темно...»), развязка открывается указанием на природное время. Таким образом, иллюзия единого временно́го ряда,

[1] Узин В. С. О повестях Белкина, с. 38.

в котором время пробуждения следует за временем сновидения, еще не разрушена и в этой первой фразе развязки. Повествование не спешит расстаться с точкой зрения героя: «С ужасом вспомнил Адриян все вчерашние происшествия». Переход к действительности и здесь еще заглажен[1] в повествовании, которое тоже колеблется в поисках равновесия, вместе с очнувшимся героем. Повествование, собственно, и останавливается на этой неустойчивой черте, окончательная же развязка дана *в диалоге* гробовщика с работницей, которая и удостоверяет дневную реальность. Время гробовщика и время работницы все не могут сойтись: «Да не ты ли пособляла мне *вчера* улаживать ее похороны? — Что ты, батюшка? не с ума ли спятил, али *хмель вчерашний* еще у тя не прошел?» Наконец, работница восстанавливает порядок реальных фактов: «да и спал до сего часа, как уж к обедне отблаговестили», — и это последнее указание сходится и смыкается с указанием о времени окончания пирушки у Шульца: «и уже благовестили к вечерне, когда встали из-за стола», — вытесняя и выключая из этого непрерывного временнóго ряда время сновидения («На дворе было еще темно, как Адрияна разбудили»), снимая и как бы уничтожая его (для «обрадованного гробовщика») — или же перемещая в иной план (для повести Пушкина).

«Повесть разрешается в ничто» — мы помним формулу Б. Эйхенбаума. Разрешается в ничто фантастическое приключение гробовщика, но можно ли это сказать о повести?

Мы вспоминали выше о вещих снах пушкинских героев (Татьяны, Отрепьева, Гринева, даже Марьи Гавриловны в «Метели»). Их характер и структура исследованы в специальной статье М. Гершензона[2]: в них можно различить две части, первая из которых является в большей степени отражением реальных мотивов, вторая содержит фактическое предвидение, пророчит будущее. Все эти сны отделены, как сны, от предшествующих им событий и связаны с дальнейшим ходом событий, ведут в будущее: таким образом, *включены* в действие как реально значимый, вещий его момент.

---

[1] Наблюдение и определение С. В. Ломинадзе, с которым мы обсуждали «Гробовщика».

[2] См.: Гершензон М. О. Статьи о Пушкине. М., 1926, с. 96—110.

Сон гробовщика, мы видели, *выключен* из «реального» действия. Он не отделен от предшествующих событий, как сон, и он не связан с последующими событиями, *не ведет ни в какое будущее*, снимается в жизни гробовщика. Но он не снимается в повести. Сон остается ее центральным событием, и нельзя сказать, что он был лишен также вещего значения, только это не весть о будущем, которого в жизни гробовщика не оказывается («даже Трюхина не умерла»), а весть о настоящем, в неявном его значении. Но оно так и остается в итоге неявным для героя повести, весть не доходит. В этом и состоит завершающий эффект «Гробовщика»: фантастические события сна снимаются и не снимаются в то же самое время. Заметим, что развязка — это не только возвращение к тому, что было до сна: гробовщик обрадован, не угрюм по-обычному, зовет дочерей, вероятно, не для того, чтобы их, как обычно, бранить, и даже так и не кончившееся умирание Трюхиной сейчас оказывается положительным фактом. Но это значит, что фантастический эпизод не просто был «вздором», если герой так рад его вытеснить из своей жизни.

Значит, развязка не столь проста, как обычно ее представляют. В окончании повести светит солнце и герой ощущает радость, которой он не чувствовал в начале повествования, при переселении в новый домик. Эта обрадованность гробовщика не только снимает ужасы сна, она составляет контраст и обычной его угрюмости. Повесть не разрешается в ничто: что-то неявно произошло в жизни ее героя и потрясение сна дало ему ощутить, «что живому место среди живых»[1]. Но эта *неявность* случившегося, неявность происходящего для героя повести и как бы для самой повести вместе с ним составляет главное в «Гробовщике» и самую соль его (как бы неявного тоже) смысла.

1973

---

[1] Петрунина Н. Н. Первая повесть Пушкина. — Рус. лит., 1983, № 2, с. 89.

«ОБРЕЧЕН БОРЬБЕ ВЕРХОВНОЙ...»

(Лирический мир Баратынского)

1

Подобно другим поэтам, Баратынский создал образ своей Музы, оставил нам ее портрет. Но странная особенность отличает этот портрет: в стихотворении «Муза» (1829) главным образом говорится о том, на кого *не* походит Муза поэта и каких черт она *не* имеет. «Не ослеплен я Музою моею: Красавицей ее не назовут...» Присмотревшись к тексту стихотворения, мы замечаем, что слова отрицания — «не», «ни», «нет», — господствуют в нем. В тени этих слов словно таится героиня стихотворения — «как дева юная темна для невнимательного света». Когда же свету «мельком» откроется ее истинный лик, то и он определяется «отрицательно», по признаку *неподобия:* «лица *необщее* выраженье». Несколько странное, само по себе «необщее» слово; однако мы встретим у Баратынского и еще более необычные слова, тоже как бы помеченные отрицательным знаком: «*безвеселье* долгих дней», «Храни свое *неопасенье*», или — из описания страны бессмертия, венчающего стихотворение «Запустение» (1834):

Он убедительно пророчит мне страну,
Где я наследую *несрочную* весну...

«Несрочная весна» — это вечная весна, «безвеселье» — это грусть. Но ведь очевидно, что эти общие значения никак не могли бы заменить у поэта его выразительных неологизмов, что поэту как бы приходится создавать свои новые слова как самые точные, чтобы высказать ими свой смысл и выразить свой мир. «Эти необычные *не* заостряют его философскую поэзию»[1]. Что же ими выражается,

[1] Слова Ю. Иваска, цитируемые В. В. Виноградовым в кн.: Проблема авторства и теория стилей. М., 1961, с. 22.

что они заостряют? Очевидно, в этих словах важна их отрешающая, отъединяющая направленность — *от* какого-то всем знакомого мира и его знакомых свойств: у Баратынского этот знакомый мир называется «светом», и слово это имеет широкий диапазон значений (и современное общество, и вообще человеческая жизнь в ее обычных проявлениях, и даже шире — весь мир известного, обнаруженного, явленного, мир явлений, как таковой). От этого общего выраженья отъединяется мир поэта, обретая в отъединении свойство особенной сокровенности, «темной», невскрытой и непроявленной глубины. Об этом свойстве и говорит портрет Музы — автопортрет поэзии Баратынского. Поэт хорошо знал за собой это свойство как свое индивидуальное отличие, обособлявшее его среди «самоцветных поэтов»[1] эпохи. Ведь не только от светских красавиц (с «игрою глаз, блестящим разговором») отъединял он свою Музу, но и, например, совершенно иными красками живописал Музу высоко ценимого им Языкова. Во втором послании к Языкову (1831) он призывает друга-поэта явить ее «в достойном блеске миру». Свою же, напротив, словно утаивает, сохраняет в сокровенном состоянии, «в себе».

Иван Киреевский, первый высказавший в печати глубокий общий взгляд на поэзию Баратынского, назвал его Музу скромной красавицей[2]. И не один Киреевский обратился к тому же эпитету, чтобы сказать о своеобразном впечатлении от поэзии Баратынского и дать ей «психологическую характеристику». И сам поэт этим словом определял свою позицию в мире («Отныне с рубежа на поприще гляжу — И скромно кланяюсь прохожим» — «Безнадежность», 1823). Нужно проникнуть в этимологическую глубину этого слова — «скромный», чтобы почувствовать точность его в отношении к Баратынскому. «Скромный» связано с «кромом», огороженным внутренним местом (с ним связан и «кремль»), «укромом»: заключенный в рамки, сдержанный, ограниченный в этом смысле, но и собранный, сосредоточенный, крепкий в себе. О «скромности» в этом богатом смысле поэзии Баратынского лучше всех сказал Киреевский: он писал о «поэзии, сомкнутой в собственном бытии». В самый год появления стихо-

---

[1] Гоголь о поэтах-современниках Пушкина (Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. в 14-ти т., т. VIII. М., 1952, с. 385).

[2] См.: Киреевский И. В. Критика и эстетика. М., 1979, с. 109.

творения «Муза» Киреевский писал в «Обозрении русской словесности за 1829 год»: «...чтобы дослышать все оттенки лиры Баратынского, надобно иметь и тоньше слух, и больше внимания, нежели для других поэтов. Чем больше читаем его, тем более открываем в нем нового, незамеченного с первого взгляда, — верный признак поэзии, сомкнутой в собственном бытии, но доступной не для всякого»[1].

Замечательное слово — *дослышать* — передает то усилие вникания, проникновения, которого ждет от читателя эта поэзия. Интересно, что к слову с той же направленностью прибегает и Вяземский, но уже передавая впечатление от живой личности самого поэта; и в нее надо было «проникнуть», ее «раскусить»: «Едва ли можно было встретить человека умнее его, но ум его не выбивался наружу с шумом и обилием. Нужно было допрашивать, так сказать, буровить этот подспудный родник, чтобы добыть из него чистую и светлую струю. Но за то попытка и труд бывали богато вознаграждаемы»[2]. Первые же свои впечатления, вскоре после знакомства, Вяземский так передавал Пушкину (в письме от 10 мая 1826 г.): «Я сердечно полюбил и уважил Баратынского. Чем более растираешь его, тем он лучше и сильнее пахнет. В нем, кроме дарования, и основа плотная и прекрасная»[3].

Говоря о «скромном» лице поэзии Баратынского, мы, конечно, вспоминаем:

Мой дар убог и голос мой не громок...

Прислушаемся к этой речи: кому она обращена, кому говорится? Кому-то близкому: оттого и голос не громок. Может быть, «другу в поколеньи», о котором здесь же сказано? — но о нем поэт говорит отстраненно, как будто издалека: «*кому-нибудь* любезно бытие». Скорее, это речь к себе самому. Я отдаю себе отчет, уясняю свое положение: такова интонация этой сосредоточенной речи. Но эта же уединенная и замкнутая речь весьма далеко простирает свой кругозор, «глядит» в безбрежное будущее и провидит свой посмертный (но смерти поэта) путь к неизвестному «читателю в потомстве». В статье 1913

---

[1] Киреевский И. В. Критика и эстетика, с. 69—70.

[2] Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика. М., 1984, с. 346.

[3] Пушкин. Полн. собр. соч. в 17-ти т., т. XIII. Л., 1937, с. 276.

года «О собеседнике» О. Мандельштам уподобил чтение стихотворения Баратынского получению письма, обращенного из глубины времени к неизвестному адресату как «провиденциальному собеседнику». Мандельштам использует старый образ письма, запечатанного в бутылке, брошенной в море. «Читая стихотворение Боратынского, я испытываю то же чувство, как если бы в мои руки попала такая бутылка. Океан всей своей огромной стихией пришел ей на помощь — и помог исполнить ее предназначение... И каждый, кому попадутся стихи Боратынского, чувствует себя таким «читателем» — избранным, окликнутым по имени...»[1] (Вряд ли Мандельштам, когда писал это, помнил письмо Баратынского 1832 г. Киреевскому, подтверждающее использованную им метафору: «Виланд, кажется, говорил, что ежели б он жил на необитаемом острове, он с таким же тщанием отделывал бы свои стихи, как в кругу любителей литературы. Надобно нам доказать, что Виланд говорил от сердца. Россия для нас необитаема, и наш бескорыстный труд докажет высокую моральность мышления»[2]. С необитаемого острова и бросают бутылку в море.)

Итак, перед нами своего рода «Памятник» Баратынского. Но, конечно, своего рода. Потому что всех внешних классических признаков поэтических «памятников» стихотворение Баратынского не имеет, начиная с самой темы памятника, начиная с первой заглавной строки. Нет у Баратынского никакого *памятника,* нет *славы,* нет ни малейшего признака *оды.* Ведь разве не противоположны одно другому эти два утверждения: «Мой дар убог и голос мой не громок...» — «Я памятник себе воздвиг...»? Тем не менее, при отсутствии внешней темы и классических признаков, по внутренней теме своей это истинный «памятник», можно сказать, неклассический. Попробуем сопоставить его с классическим пушкинским — все необщее выраженье поэзии Баратынского обнаружится в этом сравнении; почву же для него дает самый текст обоих стихотворений, речь в которых — в обоих — идет о посмертной судьбе поэзии и «души» ее творца.

В двух значительных пунктах, в двух важных словах между стихотворениями есть совпадения. Одно из них:

---

[1] Мандельштам О. О поэзии. Л., 1928, с. 19, 21.

[2] Боратынский Е. А. Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма. М., 1951, с. 519.— Далее ссылки на страницы этого издания даются в тексте статьи.

«кому-нибудь *любезно* бытие...» — «И долго буду тем *любезен* я народу...» Однако различие так очевидно в этом совпадении. Что происходит в стихотворении Баратынского? Поэт открывает его признанием слабости своего дара — и что же противопоставляет он этому?

Но я живу, и на земли мое
Кому-нибудь любезно бытие.

Мое неповторимое существование, не отмеченное заслугами, которые надо бы было назвать, но как бы оправданное любовью и дружбой другого человека, — вот что передается «в моих стихах» возможному будущему читателю (но не «народу», «языкам», «Руси великой»). Среди отсутствующих непременных признаков поэтического «памятника» полностью отсутствует у Баратынского пафос перечисления биографических, поэтических, гражданских и пр. *заслуг* — пафос, у Пушкина и вводимый этим словом «любезен»; пафос заслуги и служит обоснованием «памятника» — классический признак этого вида стихотворений. Заслуги у Баратынского нет, но *обоснование* есть (структурный признак вида более глубокий) — обоснование и превращающее стихотворение в «памятник»; только обоснованием здесь являются не заслуги, а самое бытие человека-поэта, оно само по себе «любезно» и ценно, а не те или иные его характеристики — они отсутствуют; и самая эта «любезность», т. е. признание и утверждение моего бытия другим человеческим существом также служит обоснованием.

И второе слово, на котором глубинно сближаются столь непохожие «памятники» Баратынского и Пушкина (из которых, не забудем, первый создан восемью годами ранее пушкинского, и не в заключение, но в середине пути поэта), — «душа». Сопоставим: «душа моя Окажется с душой его в сношеньи» — «Душа в заветной лире Мой прах переживет и тленья убежит». Слово это в пушкинском «Памятнике» заключает в себе известный итог пути, который оно проходило в поэзии Пушкина. «И тленья убежит» — на пути к этому было в стихотворении 1823 г.: «Когда бы верил я, что некогда душа, От тленья убежав...» «Памятниковая» державинская формула («но часть меня большая, От тлена убежав...») здесь обращена с поэтического на личное бессмертие и дана в контексте мучительного сомнения, какого не знал твердо веровавший Державин; с «памятниковой» темой бессмертия поэзии

эта острая у Пушкина, особенно в 1820-е годы, тема бессмертия души здесь не связана. Но две эти темы уже были связаны — полемически — юным Пушкиным в лицейском послании 1817 г. Илличевскому:

Мой друг! неславный я поэт,
Хоть христианин православный.
Душа бессмертна, слова нет,
Моим стихам удел неравный —
И песни музы своенравной,
Забавы резвых, юных лет,
Погибнут смертию забавной,
И нас не тронет здешний свет!

К трудной теме здесь легкое ироническое прикосновение; скромное признание своего поэтического бесславия столь же иронически условное, как и «православное» признание бессмертия души. На самом деле автор — плохой христианин и славный поэт: плохо веруя в бессмертие души, он готов его обменять на поэтическое бессмертие. Легкое прикосновение к большим темам вдруг порождает серьезное противоречие, пророчащее будущий «Памятник»:

Ах! ведает мой добрый гений,
Что предпочел бы я скорей
Бессмертию души моей
Бессмертие своих творений.

Ведь именно это противоречие разрешается в «Памятнике» таинственной формулой — «душа в заветной лире», — занимающей здесь у Пушкина место, принадлежащее в классической композиции «памятника» иному определению несмертной сущности человека-поэта — «часть меня большая» (Гораций, Державин). Два бессмертия — личное и поэтическое, — спорившие в лицейском стихотворении, объединяются и сливаются в этой новой пушкинской формуле. По существу, она не так нова: во втором державинском «памятнике», в «Лебеде», эти два атрибута вместе и составляют нетленную «часть меня большую» («Необычайным я пареньем От тленна мира отделюсь, *С душой бессмертною и пеньем,* Как лебедь, в воздух поднимусь»). В пушкинской формуле два бессмертия так слились, что «душа»[1] влилась в «заветную лиру» и в ней сохранится; *эта* душа несмертна, и мир нетленного будущего — поэтический мир («доколь в подлунном мире Жив будет хоть один пиит»).

---

[1] Самое слово это Пушкин первый в классический «Памятник» ввел.

У Баратынского в его неклассическом «памятнике» нет ни поэтической заслуги, ни, собственно, поэтической души в этом пушкинском смысле.

Его найдет далекий мой потомок
В моих стихах; как знать? душа моя
Окажется с душой его в сношеньи...

Связь «души» и «стихов» в этой их обоюдной будущей жизни обратная пушкинскому «душа в заветной лире». В самых «стихах» (единственный раз упомянутых — и как сниженно-прозаично это рядом с «заветной лирой») как будто важны не они, а то, что они содержат, хранят и способны (впрочем, «как знать?» — осторожно-проблематичная интонация на месте уверенно-утвердительной «памятниковой») передавать через времена — «бытие» и «душу» создателя (не поэтически-преображенную «душу в заветной лире», но реальную человеческую сущность и личность, «жизнь» — «Но я живу...» — и неповторимую экзистенцию), а в восприятии их далеким потомком важнее всего контакт, «сношенье» (через пространство и время) двух душ, человеческих существований. Глубоко интимное событие человеческого общения (через «стихи», как будто являющиеся лишь передаточным материалом такого общения) — вот «памятник» Баратынского.

И как нашел я друга в поколеньи,
Читателя найду в потомстве я.

«Друг в поколеньи», Киреевский после смерти поэта свидетельствовал: «Баратынский часто довольствовался живым сочувствием своего близкого круга, менее заботясь о возможных далеких читателях»[1]. «Памятником» своим Баратынский словно заранее возразил на это. Но им же и подтвердил: обретение возможного далекого читателя в потомстве уподобил встрече с другом в поколеньи. Сравним у Пушкина: «Слух обо мне пройдет по всей Руси великой» — стих имеет «характер истинно ветра, воздвигшегося и обтекшего неизмеримый край»[2]. У Баратынского — ни географических просторов, ни исторических и национальных судеб. Мы цитировали: «Россия для нас необитаема». Резкость и безнадежность этих слов

---

[1] Киреевский И. В. Критика и эстетика, с. 237.
[2] Пумпянский Л. В. Об оде Пушкина «Памятник». — Вопр. лит., 1977, № 8, с. 147.

в значительной степени — катастрофическая реакция на правительственное запрещение журнала Киреевского «Европеец», воспринятое поэтом как тяжкий удар. В последние месяцы жизни он будет иначе писать о России[1] — но России как темы нет в поэзии Баратынского, почти у него одного из великих русских поэтов. Историческое мышление Баратынского, как увидим, обширно, а «обреченность», причастность духовным конфликтам, «борьбе верховной» («Ахилл», 1841) своего века — глубока, но историко-философская поэтическая мысль его разреженно-обобщенна и простирается поверх национально-исторических конкретностей. Этому характеру мира поэта отвечает и «памятник» его. На месте истории, государства, архитектурных памятников, «народов», «языков», «Руси великой» здесь только два человеческих существа, почти абстрактных, чистые *я* и *другой,* и таинство их чистого существования и общения, являющегося само по себе достойным «памятника» событием. Так «в поколеньи», так и «в потомстве»: путь к провиденциальному читателю сквозь космические дали разреженного времени-пространства неизвестного будущего (не пушкинской населенной и звучной истории!), подобно действительно свету звезды (будущий образ Маяковского). И никакого, конечно, «ветра» в стихе (историческое движение, глас народа, даже народов, молва и слава): сосредоточенная тишина интимного акта общения-проникновения, тишина вместе как бы внутреннего мира души человека и космического пространства. И, наконец, максимальная и отвечающая непластичности, чистой духовности выражаемого события безо́бразность поэтической речи, отсутствие вместе с главной метафорой памятника и всей метафорической осна-

---

[1] В письмах из-за границы в 1844 г.: европейские наблюдения ведут с собой исправление взгляда на родину, куда поэт предполагает вернуться «исцеленным от многих предубеждений и с полной снисходительностью к некоторым нашим истинным недостаткам, которые мы часто с удовольствием преувеличиваем» (Боратынский Е. А. Полн. собр. соч., т. 1. Спб., 1914, с. LXXXVII). Особенно необычен для Баратынского патриотический пафос новогоднего поздравления на 1844 г.: «Поздравляю вас с будущим, ибо у нас его больше, чем где-либо; поздравляю вас с нашими степями, ибо это простор, который ничем не заменят здешние науки; поздравляю вас с нашей зимой, ибо она бодра и блистательна и красноречием мороза зовет нас к движению лучше здешних ораторов; поздравляю вас с тем, что мы в самом деле моложе 12-ю днями других народов и посему переживем их, может быть, 12-ю столетьями» (533).

стки и богатой наглядной образности, составляющей также классический признак этого редкого вида стихотворений.

«Так как всякий «Памятник» есть искание наиболее устойчивого, с чем можно связать свою поэзию, отвержение недолговечного и обретение безусловной связи...» — говорит Л. В. Пумпянский[1]. Это устойчивое, безусловное и долговечное (если не вечное): у Горация — Римское государство, у Державина — «славянов род», у Пушкина это — сама поэзия. У Баратынского — если, вопреки всем несходствам, включить его неклассический «памятник» в этот классический ряд — такой безотносительной ценностью, которая служит гарантом прочности дела поэта и которой служит его поэзия, является таинство человеческого общения.

2

«Мой дар убог...» и «Муза» созданы в самом конце 1820-х годов, на повороте творческой судьбы поэта. После ранних и ярких успехов «певца Пиров и грусти томной», «нашего первого элегического поэта» (Пушкин) наступала для Баратынского гораздо более драматическая эпоха окончательной зрелости и углубления творчества, в то же время сопровождавшаяся в роковой обратной пропорции невосстановимой утратой поэтической славы и литературного значения в новую пору 30-х — начала 40-х годов. На этом переходе и созданы два стихотворения, в которых поэт сознает себя, отдает себе ясный отчет в особенности своей поэзии и своем положении в современности, заглядывает в далекое будущее («памятник») и предвидит будущее близкое, даже как бы его «программирует»: так, в «Музе» заранее описана картина будущего появления и встречи в «свете» сокровенной книги поэта — «Сумерки» (1842). Вот свидетельство влиятельнейшего критика 40-х годов — Белинского: «Давно ли каждое новое стихотворение г. Баратынского, явившееся в альманахе, возбуждало внимание публики, толки и споры рецензентов?.. А теперь тихо, скромно появляется книжка с последними стихотворениями того же поэта — и о ней уже не говорят и не спорят, о ней едва упомянули в каких-нибудь двух журналах, в отчете о выходе раз-

---

[1] Пумпянский Л. В. Об оде Пушкина «Памятник», с. 149.

ных книг, стихотворных и прозаических...»[1] Поистине «свет» почтил «Сумерки» небрежной похвалой скорее, чем едким осужденьем.

Тогда же, на рубеже 20—30-х годов, над поэтической судьбой Баратынского задумывался Пушкин; эта тема — главная в статье о Баратынском, начатой Пушкиным, видимо, в болдинскую осень 1830 г. Отчего «последние, более зрелые, более близкие к совершенству» произведения поэта имели в публике меньший успех? Пушкин отвечает следующей характеристикой: «Никогда не стремился он малодушно угождать господствующему вкусу и требованиям мгновенной моды, никогда не прибегал к шарлатанству, преувеличению для произведения большего эффекта, никогда не пренебрегал трудом неблагодарным, редко замеченным, трудом отделки и отчетливости, никогда не тащился по пятам увлекающего свой век гения, подбирая им оброненные колосья; он шел своею дорогой один и независим»[2]. В том же году написан пушкинский сонет «Поэту»:

Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный.

Всем моментам этой картины есть соответствия в пушкинских характеристиках Баратынского; очевидно, Пушкин находил в его облике нечто близкое своему идеалу поэтической независимости и «тайной свободы». Ни к кому из современников-поэтов не относился Пушкин с таким напряженным вниманием и никого не ставил так высоко; в 20-е годы он неизменно отзывается о Баратынском в тоне высшего признания, как о равном поэте, выделяя при этом область его первенства — элегию. Но Пушкин не закончил ни одной из трех начатых им статей о Баратынском, и болдинская была последним приступом[3]. Максимум заинтересованного внимания — в этой статье, но тем более резким кажется падение пушкинского интереса к Баратынскому в следующие годы. Лишь отчасти можно его объяснять поэтической пассивностью Баратынского, как бы поэтической летаргией, остро чувствующейся с начала 30-х гг. (с явным неодобрением о его «бездействии»

[1] Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VI. М., 1955, с. 4.
[2] Пушкин. Полн. собр. соч., т. XI, с. 186.
[3] Баратынский прочитал ее в 1840 г., получив от Жуковского, разбиравшего после смерти Пушкина его бумаги.

Пушкин пишет Киреевскому 4 февраля 1832) и на поверхности литературной жизни оставлявшей впечатление угасания творчества; однако все же среди немногого напечатанного поэтом до 1837 г. такие образцы его новой поэзии, как «На смерть Гете», «Последний Поэт», «Недоносок», «Бокал», «Запустение», «К чему невольнику мечтания свободы?», «Болящий дух врачует песнопенье...»; но мы не знаем об отношении Пушкина к этим стихотворениям, не знаем, следил ли он за развитием Баратынского — Пушкин больше о нем не высказывается, и все похоже именно на снижение интереса. Начало этой «холодности»[1] заметно в упомянутом письме Киреевскому от 4 февраля 1832 г., существенно оспоренном в ответном письме Киреевским.

Спор возникает вокруг осторожного замечания Киреевского, высказанного (в «Обозрении русской литературы за 1831 год») по поводу поэмы «Наложница», об обозначившемся несоответствии между «формой» и «сущностью» поэзии Баратынского. Из статьи Киреевского Пушкин подхватывает сравнение с Миерисом, голландским живописцем, известным отделкой деталей: «Его элегии и поэмы точно ряд прелестных миниатюров; но эта прелесть отделки, отчетливость в мелочах, тонкость и верность оттенков, все это может ли быть порукой за будущие успехи его в комедии, требующей, как и сценическая живопись, кисти резкой и широкой?» Те же качества «отделки и отчетливости», всегда с удовольствием отмечав-

---

[1] «Баратынский однако ж очень мил. Но мы как-то холодны друг ко другу» (Пушкин — жене 14—16 мая 1836 г.) — видимо, не только лично: в целом в 30-е годы не только лично, но творчески они далеки друг от друга. Ряд фактов указывает на конец 1831—1832 гг. как на начало взаимного охлаждения: кроме цитируемого письма Пушкина Киреевскому, также труднообъяснимое отвержение Пушкиным (очевидно, раздраженным слабой отзывчивостью Баратынского па замысел «тризны по Дельвигу». — См.: Пушкин. Поли. собр. соч., т. 14, с. 241) одного из двух стихотворений Баратынского («Бывало, отрок, звонким кликом...»), присланных в «Северные цветы на 1832 год» (в феврале 1832 г. поэт просит Киреевского принять отвергнутую пьесу в «Европеец»: «Я не знаю, отчего Пушкин отказал ей место в «Северных цветах».— См.: Татевский сборник С. А. Рачинского. Спб., 1899, с. 39); к тому же 1832 г. относятся два резких отзыва Баратынского — уничтожающий о «Евгении Онегине» (это письмо Киреевскому, опубликованное в «Татевском сборнике», с. 41—42, до сих пор не решаются перепечатывать советские издания Баратынского; оно опущено даже в специальном издании: Боратынский Е. А. Разума великолепный пир. О литературе и искусстве. М., 1981, подготовлено Е. Н. Лебедевым; см. с. 30) и о сказках Пушкина (519).

шиеся у Баратынского Пушкиным, здесь выглядят как ограниченность и препятствие перед задачей более широкой, а «ряд прелестных миниатюров» выглядит обобщающей характеристикой. «В одном только позвольте мне не согласиться с Вами: в мнении о Баратынском», — отвечает Киреевский; он спешит ограничить свое сравнение с Миерисом лишь сходством «в наружной отделке и во внешней форме» и продолжает: «Эта форма слишком тесна для Баратынского и сущность его поэзии требует рамы просторнее», «сущности» же этой дает характеристику нравственную, говоря об отличающей этого поэта «глубокой, возвышенно-нравственной, чуть не сказал гениальной деликатности ума и сердца...»[1]. Киреевскому приходится с силой подчеркивать эту духовную «сущность» *в споре* с «мнением» Пушкина, которое между тем оказывается *последним* по времени пушкинским высказыванием о поэзии Баратынского. Отметив так точно драматический рубеж на пути поэта и с такой возвышенной солидарностью размышляя в болдинской статье об этом трудном пути от «юношеских» к «более зрелым» произведениям, Пушкин в дальнейшие годы на произведения окончательной зрелости и самобытности уже не откликается[2].

Но, так или иначе, и Киреевский и Пушкин фиксируют на пути поэта некое трудное противоречие — между теснотой, «стесненностью» формы, «рамы», «круга» его поэзии («когда поэт действует в кругу, слишком ограниченном»: критик вводит новое сравнение — Паганини, играющий концерты на одной струне[3]) и ее растущими задачами, расширяющимся содержанием и почти подспудной «сущностью». Формула изменения, совершавшегося в поэзии Баратынского на рубеже 20—30-х годов, общеизвестна: признанный элегик 20-х годов перерождался в «поэта мысли». Формула эта обща и абстрактна, поскольку она не вмещает того самобытного качества, «необщего выраженья», которое отличало и обособляло рав-

---

[1] Пушкин. Полн. собр. соч., т. 15, с. 19—20.

[2] В своем «Современнике» (1836, т. IV) Пушкин печатает одно стихотворение Баратынского — послание Вяземскому, содержащее исторически-значительное обращение — «Звезда разрозненной Плеяды!», относившееся равно и к Вяземскому, и к самому Баратынскому, и ко всей «плеяде», которая будет вскоре названа пушкинской и которую здесь Баратынский первый, по-видимому, назвал плеядой, дав явлению и истории литературы это имя.

[3] См.: Киреевский И. В. Критика и эстетика, с. 114.

но как раннего элегика, так и зрелого поэта мысли в соответствующих литературных потоках (ибо и поэзия мысли, выдвинутая как программное требование любомудрами во второй половине 20-х годов, в 30-е — начале 40-х захватила многих поэтов и стала действительно «как бы всеобщим стремлением»[1]) и которое оставалось на глубине единой «сущностью» поэзии Баратынского в обе эпохи ее развития. Тем не менее были две эти эпохи, и затянувшееся кризисное распутье на рубеже десятилетий, «смутный, переходный период»[2]. Недаром перерастание его поэзией собственной формы как потребность почувствовалось и выразилось на этом переходе в реакциях самых чутких ее ценителей, и недаром появилась в их суждениях эта оппозиция тесного, ограниченного, миниатюрного и в то же время отделанного, отточенного, отчетливого, отшлифованного, блестящего — широкому, резкому и свободному. Потребность эта владеет самим поэтом с середины 20-х годов. Он ищет выхода из элегического «уединения» и субъективного «тесного» лирического мира, ищет расширения и укрупнения творчества, и это влечет к большому жанру, каким — «формой времени» — была романтическая поэма. Вообще распутье на грани десятилетий сказывается у Баратынского разнообразием замыслов, проб и планов. Как и поэмы (в сущности, тоже пробы, при всем их самостоятельном интересе), все это опыты творчества в новых и крупных формах (в прозе, критике и журнальной полемике, даже драме), и все приносят лишь изолированные и малые результаты. С конца 20-х годов в письмах поэта и современников попадаются неясные известия о работе его над романом, и даже «в роде Бальзака»[3]; интереснейшие мысли о романе — свой набросок теории романа, исходящей «из современных требований»[4], содержится в письмах Киреевскому (как раз в это время в России впервые обсуждаются эстетические проблемы романа[5]). Все эти попытки и размышления отражают бессильное стремление к широкому

---

[1] Кожинов В. Книга о русской лирической поэзии XIX века. М., 1978, с. 136.

[2] Гинзбург Л. О лирике. Л., 1974, с. 79.

[3] Боратынский Е. А. Материалы к его биографии. Из Татевского архива Рачинских. Пг., 1916, с. 64.

[4] Татевский сборник, с. 14.

[5] См.: Манн Ю. В. Русская философская эстетика. М., 1969, с. 249—265.

объективному творчеству, которое на экстенсивных путях — в эпическом роде и крупных жанрах — Баратынскому в целом не удается. Но одновременно поэзия Баратынского перерождается на интенсивном пути — на пути насыщения замкнутой, «тесной» лирической формы «широкой мыслью», как скажет позднее по поводу «Осени» С. Шевырев[1] (а именно он в 1828 г., разноглася похвальному хору критики, славившему первого элегика, единственный резко оценил первый сборник Баратынского — итог его ранней поэзии, — назвав автора «скорее... поэтом выражения, нежели мысли и чувства»: «Часто весьма обыкновенную мысль он оправляет в отборные слова и старательно шлифует стихи, чтоб придать глянцу своей оправе»[2]. На несправедливость этого отзыва и нечувствие рецензента к сокровенному существу Баратынского сетовал Пушкин в письме к Погодину: «Грех ему не чувствовать Баратынского»[3]. Но несколько лет спустя, мы видели, уже Киреевскому приходится отстаивать сокровенное существо Баратынского в споре с пушкинским мнением, сближающимся с шевыревским 1828 г.)

Замечательную, во многом уже итоговую, характеристику пути Баратынского дал в 1838 г. принадлежавший к среде любомудров и близко знавший поэта Н. А. Мельгунов: «Баратынский по преимуществу поэт элегический, но в своем втором периоде возвел личную грусть до общего, философского значения, сделался элегическим поэтом современного человечества»[4].

Единство пути поэта и укорененность философской поэзии «второго периода» в ранних элегиях почувствованы здесь точно. Справедливо, что «философская лирика Баратынского зарождалась в любовных элегиях начала 1820-х годов»[5]. Свою позднюю поэзию поэт назовет в одном из последних стихотворений («На посев леса», 1842) «поэзией таинственных скорбей». Но такой она уже является в любовных элегиях 1820—1823 гг. — «Ропот», «Разуверение», «Признание».

---

[1] См.: Московский наблюдатель, ч. XII 1837, июль, с. 320.
[2] Московский вестник, 1828, № 1, с. 71.
[3] Пушкин. Полн. собр. соч., т. 14, с. 5.
[4] Письмо А. А. Краевскому от 14 апреля 1838 г.— Отчет Императорской публичной библиотеки за 1895 г. Спб., 1898, «Приложения», с. 72.
[5] Семенко И. М. Поэты пушкинской поры. М., 1970, с. 229.

Вот какие странные и в поэзии неизвестные до Баратынского состояния здесь являются:

Судьбы ласкающей улыбкой
Я наслаждаюсь не вполне:
Все мнится, счастлив я ошибкой,
И не к лицу веселье мне.

Настоящее время стихотворения — приближение счастья, долгожданного «дня свиданья». Что же с героем?

Не мне роптать; но дни печали,
Быть может, поздно миновали:
С тоской на радость я гляжу,—
Не для меня ее сиянье...

Он разошелся со счастьем, любовью, своей героиней — *во времени.* Нет измены, неразделенной любви, разлуки — нет вообще никаких сюжетных мотивировок, есть только ход времени, в котором с «возвратом нежности твоей» совпадает мое охлаждение. Эта ситуация несовпадения, разминовения, разобщения чувств во времени — основная в элегиях Баратынского. Это движение *раз-* во времени — основное сюжетное и смысловое движение. И оно приносит *раз-уверение* как основное лирическо-философское состояние. Превращения чувств совершаются как-то помимо чувствующих людей, они «не властны в самих себе», поэтому приходящие здесь к герою счастье, веселье, радость както странно отчуждены от него, не вполне его счастье, веселье, радость, поэтому возможны такие странные положения, как это — «С тоской на радость я гляжу» — словно на стороннее явление в собственной душе,— как счастье «ошибкой». Сложные и смутные положения — получающие, однако, отчетливое и тонкое выражение. Наслаждаюсь *не вполне* — какой парадокс здесь слышится в этом искании меры и точности выражения: классическая для Баратынского формула неполноты любого чувства и состояния, его расщепленности и разложенности таинственными законами человеческого общения и порождаемой этим рефлексией. Необратимое временное движение (*раз-*) само по себе становится расщепляющей чувства и отношения, «раздробительной»[1] аналитической силой. «Ропот» 1820 г. — уже пример того, как «у Баратынского чувство всегда мыслит и рассуждает» и «ум остуживает поэ-

---

[1] Характеристика ума Баратынского Вяземским.— Русский архив, 1884, кн. 2, с. 408.

зию»[1] — ум «тонкий, так сказать, до микроскопической проницательности»[2].

В знаменитом «Признании» особенно чувствуется время как господствующая сила. «Но годы долгие в разлуке протекли...» «И пламень мой, слабея постепенно, Собою сам погас в душе моей». Вопреки моментальной природе лирики здесь ритмически воспроизводится самая медленность неуклонного процесса. В прошлом — любовь, в настоящем — грусть, но и будущее известно заранее: «Грущу я; но и грусть минует, знаменуя Судьбины полную победу надо мной: Кто знает? мнением сольюся я с толпой...» Только еще возможный будущий брак без любви представлен повествовательно, словно уже совершившийся; он «по-своему реальнее «безжизненных воспоминаний» о том, что действительно б ы л о».[3] Все эти три времени так ясно развернуты и разграничены, временной диапазон элегии так необычно раздвинут, что можно ее действительно уподобить «предельно сокращенному аналитическому роману», образцом которого был любимый Баратынским «Адольф» Констана[4]. По пушкинской формуле, в этом романе «современный человек изображен довольно верно» — можно по праву перенести эту формулу и на «Признание» Баратынского.

С первых стихотворений его ключевое слово — *судьба, судьбина* — традиционное имя безличной силы, детерминирующей жизнь и душу человека. Если позже, в поэмах, «судьбина» получит характер нравственно-карающей силы, то в ранних элегиях это сам по себе ход времени. «Признание» — страшное стихотворение, страшное тем «рассудочным оправданием моральных преступлений»[5], которое составляет его беспорывный, безжизненный пафос. «Я клятвы дал, но дал их выше сил». Дал клятвы я, назад взял не я, дать в моей власти, сдержать не в моей. Человек не отвечает за то, что в нем происходит помимо него.

Уже писали о необычности любовных элегий Баратынского, в которых — в тех из них, которые Л. Я. Гинзбург

---

[1] Аксаков И. С. Федор Иванович Тютчев.— В кн.: Аксаков К. С., Аксаков И. С. Литературная критика. М., 1981, с. 344.
[2] Киреевский И. В. Критика и эстетика, с. 235.
[3] Семенко И. М. Поэты пушкинской поры, с. 234.
[4] См.: Гинзбург Л. О лирике, с. 77.
[5] Вацуро В. Э. Е. А. Баратынский.— История русской литературы, т. 2. Л., 1981, с. 383.

называет «методологически наиболее принципиальными»[1] (своеобразный «методологизм» их — в этой упорной устойчивости и как бы принципиальности коренной ситуации: нарушенное общение),— любовь «невозвратимо пережита» (говоря позднейшим тютчевским словом), она *была,* а сейчас умирает не только она, но и вера в нее. Баратынский строит парадоксальную ситуацию любовной элегии *уже* без любви. Знаменитая строка «Уж я не верую в любовь» — ее формула. Заметим, как эта формула разуверения производна от времени («Уж...»). Отметим и религиозно-молитвенную стилистическую оболочку ее: *не верую.* Оболочка эта не кажется здесь нейтрально случайной: ведь каким обширным и сокрушительным смыслом наполняется этот стих — благодаря в весьма значительной мере стилистической оболочке этой. Любовной элегии и теме разуверения сообщается как бы духовное расширение. Баратынский воспринял скептическую и эпикурейскую атеистическую интеллектуальную традицию из философии и поэзии XVIII века, однако то состояние «безверия», которое начинает поэтически исследовать он, рядом с Пушкиным (вскоре третьим поэтом-исследователем этого состояния станет Тютчев), нечто принципиально иное, исторически новое, нежели относительно «легкое» и в философии, и в поэзии вольнодумие XVIII столетия. Это глубокий и тяжкий духовный кризис, составивший главное содержание нового, «нашего века»: вспомним стихотворение Тютчева (1851) с этим названием («Не плоть, а дух растлился в наши дни, И человек отчаянно тоскует... Безверием палим и иссушен, Невыносимое он днесь выносит...») и признание Достоевского (1854): «...я дитя века, дитя неверия и сомнения...»[2] Вместе с Пушкиным Баратынский открыл в поэзии эту тему безверия «нашего века». И формула из любовного «Разуверения» тяжело и трагически отзовется в зрелой его созерцательной лирике.

Новое состояние порождает и новые отношения, новые роли партнеров, странные для любовной элегии:

И, друг заботливый, больнова
В его дремоте не тревожь!

Дружеское врачеванье «больной души» — на месте недавней любви. При этом описанные процессы отличаются

---

[1] Гинзбург Л. О лирике, с. 77.
[2] Достоевский Ф. М. Письма, т. 1. М.—Л., 1928, с. 142.

какой-то особенной «безличной субъективностью»[1]. За ситуациями элегии Баратынского не чувствуется разнообразия жизненных положений, индивидуальной биографической конкретности, столь сильной в пушкинской лирике; это всеобщие ситуации человеческой жизни, ее *закон*: категория также из ключевых в поэтической философии Баратынского.

Итак, «раздробительный» анализ внутренне связан в ней с разрушительным ходом времени. Поэт ищет противодействия, как бы спасения, он пытается противопоставить силе времени популярную философию мгновения, традиционный эпикуреизм, неуверенный и нестойкий. Таково значение эпикурейских и эротических мотивов, столь заметных у раннего Баратынского и составивших ему репутацию «певца Пиров» и модного эротического поэта; но и в ранней лирике это лишь ее поверхностный слой. В более крупном плане — на поле «исторической элегии» батюшковского типа, испробованной в «Финляндии» (1820),— этот эгоистический и поэтический эпикуреизм противопоставлен истории: «Что нужды до былых иль будущих племен? Я не для них бренчу незвонкими струнами». В позднейшей лирике этому раннему эпикуреизму будет подобен по роли своей пантеизм («забвенье мысли» на «пире стихий»), нестойкий также и не приносящий разрешения, «утоленного разуменья» («Осень»).

Упомянутый выше суровый отзыв Шевырева о сборнике 1827 г. был несправедлив к глубокой «сущности» поэзии Баратынского. Но претензии Шевырева были голосом уже нового поколения деятелей и поэтов, вышедших из московского кружка любомудров и выработанным в этой среде новым требованием поэзии, «неразлучной с философией»[2]. С этой позиции Шевырев отказывался признать Баратынского поэтом мысли; самое стилистическое совершенство его рассматривалось как не соответствующее задачам поэзии мысли. Оценка была груба и несправедлива, однако критическая реакция довольно точна исторически: она отвечала зревшей в самом Баратынском потребности в расширении творчества и точно совпала с моментом внутреннего перерождения его поэзии. В перерождении этом был важный момент философской прививки,

---

[1] Мирский Д. Баратынский.— В кн.: Баратынский. Полн. собр. стихотворений (Биб-ка поэта), т. 1. М. — Л., 1936, с. XII.

[2] Веневитинов Д. В. Стихотворения. Проза. М., 1980, с. 146.

воспринятой в атмосфере деятельности молодых московских шеллингианцев, в кругу «Московского вестника»: момент существенный как фермент эволюции, но все же вряд ли определяющий, как увидим, для новой поэзии Баратынского как поэзии мысли. Сближаясь с новым поколением философов и поэтов и воспринимая новые умственные веяния, Баратынский-поэт, по слову Пушкина, «шел своею дорогой один и независим».

Начинающийся поворот к возведению «личной грусти в общее значение», как об этом скажет Мельгунов, обнаруживается «Последней смертью» (1827). Новое качество знаменуется обширной философско-исторической темой (молодой эпикуреизм поэта недавно не хотел знать истории). «Последняя смерть» — видение, «пророческий бред» (вспоминая опять-таки Тютчева) о грядущей истории человечества. Интимная тема рокового хода времени как судьбы человека и человеческих отношений, судьбы любви, расширяется до судьбы человечества, является романтической темой «старения человечества»[1] и его «последней смерти» как парадоксального итога успехов «просвещения», «пира разума» на земле; лирическое сознание насыщается содержанием истории и актуальным содержанием современной мысли, романтической философией истории.

Одновременно написана «Смерть» (1828) — философская аллегория, с новой для поэта ориентацией на философскую оду XVIII века. Но аллегория Баратынского вызывающе полемична — с «оливой мира» вместо традиционной косы — и парадоксально-двусмысленна: за торжественным гимном смерти таится тревожный образ неуспокоенной жизни — космической и человеческой,— в которой единственный разумный регулятор и единственное начало справедливости, мира и жуткого равновесия составляет смерть:

И краски жизни беспокойной,
С их невоздержной пестротой,
Вдруг заменяются пристойной,
Однообразной белизной [2].

Смерть патетически прославляется как полицейская сила,

---

[1] Вацуро В. Э. Е. А. Баратынский, с. 387.

[2] Первая редакция, позднее (для второго собрания стихов — 1835) поэтом измененная.

смиряющая «буйство бытия»[1]. Одический пафос амбивалентно сливается с тревожным образом мира — образом мира поэзии Баратынского.

И. М. Семенко выявила полемическое отношение двусмысленной оды Баратынского к оде XVIII века, оде Ломоносова и Державина. В ужасе Державина «больше оптимизма, чем в отчаянном «гимне» Баратынского»[2]. У Державина ужасу смерти ясно противоставлено эпикурейское обожание жизни как «мгновенного дара» и призыв устроить ее «себе к покою». Но этот здоровый эпикуреизм невозможен для Баратынского; он ведь также пробовал культивировать философию дорогого мгновения и всей жизни как такого мгновения; но вот теперь этот образ жизни сменяется образом «смутных наших дней», эпикурейская позиция сменяется стоической — отношением к смерти как «разрешенью» цепей и загадок жизни (характерно две эти позиции как выбор для человека названы в «Стансах» 1825 г.: «И кто нам лучший дал совет, Иль Эпикур, иль Эпиктет?»)

«Смерть» и «Последняя смерть» — это разные образы смерти. Смерть как космический регулятор, начало меры и ритма — коренится в языческой космологии; из поздней античности заимствуются философские позиции для самоопределения (Эпикур или Эпиктет?)[3]. Человеческая судьба — это в оде «Смерть» космическая судьба, она включена в космический круговорот. Но *последняя* смерть — это именно смерть на земле человека. «Последней смертью» открывается поэтическая эсхатология Баратынского; ср. затем: «Последний Поэт», «последнее вихревращенье» («Осень»). В отличие от космологии «Смерти» эсхатология «Последней смерти» антропоцентрична. В итоге последней смерти «державная природа» вновь воцаряется на земле без

[1] Ср. в письме 1829 г. Вяземскому (написано после смерти дочери поэта): «Смерть подобна деспотической власти. Обыкновенно она кажется дремлющей, но от времени до времени некоторые жертвы выказывают ее существование и наполняют сердце продолжительным ужасом». — Старина и новизна, 1902, кн. 5, с. 46.

[2] Семенко И. М. Поэты пушкинской поры, с. 265.

[3] Сам поэт был согласен с мнением Вяземского, что в «Смерти» его «нет философии христианской»; см. письмо Вяземского В. Ф. Вяземской от 19 декабря 1828 г.: «Твоя критика на Баратынского слишком христианская, а в его стихах нет философии христианской; он на смерть смотрит совсем не христианскими глазами» (Лит. наследство, т. 58, 1952, с. 85). Письмо сохранило известие об обсуждении стихотворения в кругу поэтов, в том числе о том, что Пушкин держался мнения В. Ф. Вяземской.

человека. Картина эта торжественна и стилистически подобна картине жуткой гармонии в оде 1828 г.— здесь возникают также торжественные черты одического стиля (лексические архаизмы),— но природа без человека выглядит торжественно-бессмысленной. Баратынский «не понимает мира без человека»[1], его картина мира антропоцентрична (что, между прочим, решающим образом отличает ее от тютчевской). В центре же этого антропоцентрического мира — тайна общения, коренная ситуация лирики Баратынского, связующая ранние элегии и позднюю лирику мысли (хотя и сложно превращенная в этой последней; но мы ее обнаружим и в философско-утопических притчах «Сумерек»).

3

К этому же поворотному времени рубежа десятилетий относится «Сцена из поэмы «Вера и неверие» (1829), поднимающая с остротой чрезвычайной тему, выраженную в заглавии (при повторном печатании в собрании 1835 г. диалог этот назван нейтрально — «Отрывок»). Поднимаются будущие вопросы Ивана Карамазова, и с той же аргументацией: богоборческий ропот с силой аргументируется указанием на нравственное несовершенство мира, являющего «смутное» и «нестройное» состояние, «смешенье» зла и добра.

Как! не терпящая смешенья
В слепых стихиях вещества,
На хаос нравственный воззренья
Не бросит мудрость Божества!

Иван Карамазов: «...понимаешь ли ты эту ахинею, ...для чего эта ахинея так нужна и создана. Без нее, говорят, и пробыть бы не мог человек на земле, ибо не познал бы добра и зла. Для чего познавать это чертово добро и зло, когда это столького стоит?»[2] Бунту Ивана подобен мятеж (так он и назван в тексте диалога) героя «Веры и неверия». Два факта рождают мятеж — смерть и нравственно «смутная» жизнь человека. Смерть уже не является освобождающим «разрешеньем» смутных дней, но мятежным вопросом об их цели и замысле. Возникает проблема

[1] Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей, вып. 1. М., 1911, с. 114.
[2] Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч., т. 14. Л., 1976, с. 220.

теодицеи, она составит сквозную тему у Баратынского, отливаясь в формулу *оправдания Промысла.* В названных уже «Стансах» 1825 г. эта формула возникает впервые в умиротворенно-отрешенной редакции, соответствующей сбалансированной эпикурейско-стоической позе поэта в этом стихотворении: «Хвала вам, боги! предо мной Вы оправдалися отныне». Но в ином духовном контексте и иначе эта тема поднимается в «Вере и неверии»; уже не античные «боги», а персональный Творец мира *должен оправдаться перед сердцем и умом человека*, ибо он заподозрен в неправости и неблагости, в несовершенстве даже в сравнении с созданным им человеком, поскольку в пестром хаосе человечества есть и благие, правые люди. Свет бытия, при котором проходит жизнь человека, назван лукавым. Теодицея из проникнутого «равнодушием высоким» («Стансы», 1825) эпикурейско-стоического итога обращается в страстный вопрос и нравственное требование: нравственная тема возникает у Баратынского вместе с новым духовным контекстом этого диалога (контекст «философии христианской»: вспомним спор поэтов о «Смерти»). Разрешение вопроса переносится в проблематичное загробное будущее, к вере в которое, смиряя себя, герой с усилием заставляет себя возвратиться после мятежной речи:

Там, за могильным рубежом,
Сияет день незаходимый,
И оправдается Незримый
Пред нашим сердцем и умом.

В дальнейшем формула оправдания Творца возникнет в двух последних строфах «На смерть Гете» (о них у нас будет речь); наконец, в кульминационных строфах «Осени»:

Пред Промыслом оправданным ты ниц
Падешь с признательным смиреньем,
С надеждою, не видящей границ,
И утоленным разуменьем...

Но сколько человеческой гордости даже и в этом смирении: человек склоняется перед Промыслом, *оправданным им.*

«Много мятежных решил я вопросов» — будет сказано в заключившем путь поэта стихотворении, «Пироскафе». «Строгий и сумрачный поэт», как назвал его Гоголь[1], Ба-

[1] Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. VIII, с. 385.

ратынский решал мятежные вопросы и был мятежным поэтом. «Бытия мятежным голосам» он внимал и на них откликался. Эти голоса впервые громко звучат в «Сцене из поэмы «Вера и неверие»; изначально присутствующий у Баратынского (с первых элегий) «ропот» перерастает в духовный «мятеж» — вместе с укрупнением творчества, расширением картины мира и открытием нравственной темы.

Из факта «смешенья» («наружного беспорядка в видимом мире» — 427) исходит и эстетическая теория Баратынского, единственный раз им публично изложенная в предисловии к поэме «Наложница». Поэтически, как мы видим, роковое «смешенье» переживалось как «хаос нравственный» и порождало сомнение и «мятеж». В эстетической же декларации то же «смешенье», «дозволенное Провидением» (430), как подчеркивает здесь автор (ср., напротив, в цитированных строках негодующий запрос к «мудрости Божества», отчего же она не бросит взгляда на смешенье в нравственном мире, какому подобного не допускает «в слепых стихиях вещества»),— оно же парадоксально признано фактом нравственным: «Характеры смешанные... одни естественны, одни нравственны; их двойственность и составляет их нравственность» (428). Здесь формируется, наряду с лирическим *мятежом*, другая реакция и другая позиция по отношению к нравственному хаосу мира — бестрепетное *исследование*. Не случайно она формируется в объяснении на *поэму*, «самый род»[1] которой требует объективно-эпического развертывания противоречивого мира, и прежде всего противоречивых характеров, и постижения логики и нравственной цели такого устройства мира. Но позиция эта нарастает и в лирике, порождая одно из поздних стихотворений, которое называют программным и которое хочется также назвать методологическим — «Благословен святое возвестивший!» (1839).

Две области: сияния и тьмы
Исследовать равно стремимся мы.

Строки эти всегда цитируются как декларация поэта-исследователя. Это так, но важно почувствовать здесь не

---

[1] «Не говорю уж о побежденных трудностях, о самом роде поэмы, исполненной движения, как роман в прозе...» (письмо Н. В. Путяте, июнь 1831—495).

один, а два неслиянных пафоса, контрастно стыкующихся на границе двух этих стихов: «сияния и тьмы» — «исследовать равно». Это словно из разных языков и разных миров: аналитический, «научный» метод исследователя вводится в мир мистерии[1]. И ясный ценностный пафос этого мира этим исследовательским «равно» не лишается силы, не погашается, не колеблется (поэтому историческим смещением и модернизацией Баратынского представляется взгляд на эти стихи как раннедекадентские, предбодлерианские[2]). Сквозь интеллектуальный холод исследовательского объективизма проступает тайным жаром эмоция нравственного подвига такого исследования.

Полем как бы экспериментального испытания этого принципа «исследования» явились романтические поэмы Баратынского. Романтическими они были по сознательному авторскому заданию; сам поэт называл их так, а «Наложницу» даже «ультраромантической» (493). Поэмами автор их выходил на авансцену литературной жизни, от которой болезненно чувствовал себя удаленным. Он при этом хотел «идти новою собственною дорогою», не подражая «ни Байрону, ни Пушкину», как он объяснялся по поводу «Эды» (420, 473),— однако в итоге трех опытов мог бы повторить также сказанное уже по поводу «Эды»: «Я желал быть оригинальным, а оказался только странным» (473). Итогом стал чрезвычайно чувствительный неуспех «Наложницы», которой он придавал самое серьезное значение, и сознательное оставление поприща поэмы.

К этой специфической «странности» поэм Баратынского ключ дает замечание Пушкина о «Бале». Пушкин почувствовал раздвоенность автора в отношении к героине: «Напрасно поэт берет иногда строгий тон порицания, укоризны, напрасно он с принужденной холодностью говорит о ее смерти, сатирически описывает нам ее похороны и шуткою кончит поэму свою. Мы чувствуем, что он любит свою бедную страстную героиню»[3]. В самом деле, позиция автора как бы не сбалансирована, что сказывается

---

[1] Вновь вспоминается мистерийный мир «Братьев Карамазовых», с их темой двух идеалов — мадонны и содома — и двух бездн, «веры и неверия», разом созерцаемых.

[2] См.: Пумпянский Л. В. Поэзия Ф. И. Тютчева.— В кн.: Урания. Тютчевский альманах. Л., 1928, с. 35—36.— Пример «декадентской» переинтерпретации стихотворения — такое грубое его резюме, принадлежащее Брюсову: «добро и зло равноценны» (Брюсов В. Собр. соч. в 7-ми т., т. 6. М., 1975, с. 36).

[3] Пушкин. Полн. собр. соч., т. 11, с. 76.

в непримиренном соединении рискованного «имморализма» (напряженный интерес-влечение к «свободным» характерам и их нравственно-экспериментальному поведению, отношение к ним, которое Пушкин назвал «болезненным соучастием») с резким морализмом в характеристиках и оценках, а главное — своего рода сюжетным морализмом в самом ходе действия поэмы, порождающим и особого рода художественную безжалостность — шокирующий натурализм подробностей, физиологизм описаний (умершей Нины), сатиру и эпиграмму (похороны ее, концовка поэмы). Такое «странное» сочетание моральных позиций и стилистических красок составляет философию и поэтику двух главных поэм Баратынского — «Бал» и «Наложница».

Тема этих поэм — возрождение падшей души. Героиня «Бала» и герой «Наложницы» из состояния «омраченья» страстями возрождаются к настоящей любви. Характеры их раскрываются как арена действия сил «сияния и тьмы». В виде романтических поэм Баратынский создал своего рода мистерии падения и возрождения, борьбы мрака страстей и света любви в душе человека. Автор подчеркивал «романтизм» и значительность характера своего Елецкого, отмежевывая его от «прозаического» (на взгляд романтиков 20-х годов) пушкинского Онегина: «Онегин человек разочарованный, пресыщенный; Елецкой страстный, романтический. Онегин отжил, Елецкой только начинает жить... Онегин неподвижен, Елецкой действует» (444)[1]. Такой герой решительно отличается не только от Онегина, но и от героя «Признания» самого Баратынского, его «отжившего» элегического героя 20-х годов. Чувствуется в объяснении автора на свою поэму стремление оторваться от этого героя и преодолеть доминанту собственного недавнего творчества иной доминантой, акцентируемой в объяснениях на поэму: пафос порыва и обновления, «просветления» человека должен свидетельствовать как будто не только о герое поэмы, но и о творчестве автора. Падшего, «омраченного» человека автор дает в героической ситуации — таков один полюс действия «ультраромантических» поэм. Однако есть в этом действии и дру-

[1] Вероятно, это писано (в конце 1831 г.), еще не зная последней главы «Онегина», в которой героя перерождает большая любовь. Однако и по прочтении последней главы в чрезвычайно резком отзыве о романе в целом (в 1832 г., в письме Киреевскому) Баратынский пишет: «Онегин развит не глубоко» (Татевский сборник, с. 41).

гой полюс, не подчеркнутый в авторских объяснениях, но решающий дело в самих поэмах.

Героизм сюжета — в возрождении человека любовью. Но вот какова она: «Любовь несчастная моя Мне свыше казнь»,— произносит Нина в «Бале». Возрождающая любовь посылается человеку одновременно как спасение и как возмездие, как карающее спасение, спасающее возмездие. Героизм сюжета тем самым как-то парализован и охлажден предопределенной заранее обреченностью этого порыва к возрождению. Обновляющая любовь безблагодатна, заранее связана кармой прошлых дел человека. Карма греха и падения и обращает возрождающую любовь в возмездие и «казнь». «Посланник рока ей предстал» — так возвещается о явлении Арсения Нине. Героизм сюжета одолевается суровым фаталистическим морализмом того же сюжета. Это общая ситуация для обеих поэм — но в «Бале» она имеет свою тяжкую специфику, ту, что нравственно-эстетической «казни» здесь подвергается героиня, женщина.

В статье о «Бале» Пушкин отметил характер Нины как «совершенно новый»[1]. По-видимому, самым значительным открытием для русской литературы в поэмах Баратынского явился этот *свободный женский* характер — свободный на фоне традиционного сложного подчинения — и в то же время укрытости, защищенности — женского образа в иерархической структуре большого, «мужского» мира (ср. древнее: «мужу глава Бог, жене глава муж»). На этом фоне женщина Баратынского — героиня «Бала» — вызывающе эмансипирована, словно брошена без защиты в открытый мир и оставлена свободной и ответственной перед лицом человеческого и высшего суда. Вместе с этим характером открываются у Баратынского и разрушительные следствия его свободы. В дальнейшем русская проза даст — у Тургенева, Достоевского, Льва Толстого — многие вариации этого страстного и «преступного» женского типа и подобной женской судьбы[2].

Тот же характер и в то же время очень интересовал и Пушкина; оба поэта взволнованно всматривались в ту же живую модель — Аграфену Закревскую, прототип героини «Бала» и пушкинской «беззаконной кометы» и Зи-

---

[1] Пушкин. Полн. собр. соч., т. 11, с. 75.
[2] См.: Хетсо Гейр. Евгений Баратынский. Жизнь и творчество. Осло, 1973, с. 381.

наиды Вольской. Оба поэта дали лирические «портреты» этой необычайной женщины — но какие разительные между ними различия! У Баратынского («Как много ты в немного дней...», 1825) — образ трагический, но увиденный резким и беспощадным взглядом со стороны; трагедия на грани морального суда и эпиграммы. У Пушкина («Портрет», 1828) — сочувственная и участливая *защита* беззаконного и опасно свободного женского существа, открытого без защиты общественному суду; пушкинская защита — поэтическая и мужская, поскольку с ней поэт обращается к «женам Севера» — обращение к ним пересекает «портрет» и преображает стихотворение, оно и берет героиню стихотворения под защиту: «С своей пылающей душой, С своими бурными страстями, *О жены Севера, меж вами* Она является порой...» В том же году Пушкин набрасывает статью о «Бале», где под такую же защиту берет «бедную страстную героиню» — уже от автора поэмы, от Баратынского.

Однако при этом «беззаконная комета» — не подлинная, не центральная героиня у Пушкина, тогда как в мире Баратынского этому характеру принадлежит (не только в «Бале», но и в целом ряде стихотворений) одно из центральных мест. В последней главе «Онегина» (1830) Пушкин озаботился противопоставить именно этому женскому типу свою Татьяну, усадив ее рядом «С блестящей Ниной Воронскою, Сей Клеопатрою Невы»,— и можно увидеть в этом сопоставлении реплику на поэму Баратынского и его княгиню Нину[1]. Ведь Татьяна у Пушкина проходит испытание открывающейся возможностью уклонения на «свободный» путь — и сознательно от него отказывается. Собственный путь Татьяны определяется в рискованной близости к этой манящей возможности, к этому исторически новому варианту женской судьбы. Судьба Татьяны в итоге воспроизводит — по сознательному и твердому выбору — судьбу традиционную, вековую, народную, *нянину*[2] — ту, о которой няня ей поведывала в самый опасный момент ее романтического уклонения.

[1] О Закревской как прототипе «Клеопатры Невы» см.: **Лотман** Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1980, с. 352—354.

[2] Эта мысль (как и ряд иных наблюдений, вошедших в настоящую статью) принадлежит Л. В. Дерюгиной. Приносим ей глубокую благодарность за ценное сотрудничество, которое помогло автору написать эту статью.

С замечательной чуткостью Баратынский ввел в свою поэму отсылку к этому месту пушкинского романа — речь мамушки перед Ниной, всем сразу напомнившую о няне Татьяны. Мамушка произносит простонародную критику образа жизни своей княгини — но кому она ее произносит? Уже «судьбина Нины совершилась», речь говорится мертвой уже героине. «В лицо ей с трепетом взглянула: На нем поспешный смерти ход; Глаза стоят и в пене рот...» Наверное, пушкинское «напрасно» относилось и к этим неприятным чертам, но в поэме это *не напрасно*: это словно сам образ казни, такой ужасной, почти позорной именно потому, что ей предается прекрасная женщина.

В «Бале» казнь замыкается на одной заслужившей ее героине (заслужившей! — таков, повторим, суровый фаталистический морализм не поэта даже, отношение которого более сложно и «человечно», но самого поэтического действия). Арсению, ее партнеру, также «омраченному», здесь дано действительно обновиться, вернуться к первоначальной чистой любви, вновь обрести что-то вроде невинности, вернуться, можно сказать, к традиционному доромантическому сюжету и с ним обрести способность и право на продолжение жизни.

Казнь творится и в «Наложнице» — но здесь она уже поражает всех вовлеченных в драму. Здесь сильнее звучит героический мотив возрождения (см. цитированную характеристику автором своего Елецкого), зато карающая «судьбина» захватывает шире. Казнь распространяется от героя на обеих любящих его безвинных женщин. Вот что приносит Вере любовь Елецкого, обновляющая его:

И мир в глазах ее затмит,
И все красы его разрушит,
И все цветы его иссушит,
И жизни путь опустошит.

В предисловии к поэме автор пользуется теологическими аргументами, ссылаясь на Провидение. Однако господствующая в поэме непросветленная карающая «судьбина» без возможности спасения ближе к судьбе языческой, чем к христианскому Провидению. Действующему герою (а автор в пику Онегину ставит его на пьедестал за то, что он действует) не дано прорвать ее кольца. Отсюда и в эстетической теории автора (в предисловии) с теологическими аргументами парадоксально соединяются положения как бы позитивистские, наводившие исследователей на аналогии с будущими статьями Золя об экспери-

ментальном романе[1] (известна роль фаталистического детерминизма в таком романе): в литературе надо видеть «науку, подобную другим наукам, искать в ней сведений», «истины показаний», а не «положительных нравственных поучений»; «что истинно, то нравственно» (430—431, 441). Нечто вроде фаталистического оцепенения перед «показаниями» поэмы как позиция ее автора, порождающая известное отчуждение его от героев, отражается в этой одновременно романтически-иррациональной, нравственно-суровой и натуралистически-холодной эстетике.

4

Сердцевины творческих волнений поэта касается одно из писем его того же поворотного времени (лето 1832 г.). Баратынский откликается на сообщение Киреевского о гражданской поэзии Гюго и Барбье, рожденной событиями Июльской революции 1830 г. в Париже: «Для создания новой поэзии именно недоставало новых сердечных убеждений, просвещенного фанатизма; это, как я вижу, явилось в Barbier. Но вряд ли он найдет в нас отзыв. Поэзия веры не для нас. Мы так далеко от сферы новой деятельности, что весьма неполно ее разумеем и еще менее чувствуем. На европейских энтузиастов мы смотрим почти так, как трезвые на пьяных, и ежели порывы их иногда понятны нашему уму, они почти не увлекают сердца. Что для них действительность, то для нас отвлеченность. Поэзия индивидуальная одна для нас естественна. Эгоизм — наше законное божество, ибо мы свергнули старые кумиры и еще не уверовали в новые. Человеку, не находящему ничего вне себя для обожания, должно углубиться в себе. Вот покамест наше назначение» (520).

Итак, «новая поэзия» — а потребность в ней составляет предпосылку этого размышления — должна быть «поэзией веры» (заметим, что Баратынский ведь не сказал — «поэзией мысли»: разница, очевидно, есть, и существенная). Спорили (исследователи), разумеется ли под верой здесь религиозная или же — по контексту судя — общественная, энтузиазм политический. Очевидно, так названо широко одушевление сверхличными идеалами, поскольку противо-

[1] См.: Белецкий А. И. Очередные вопросы изучения русского романтизма.— В сб.: Русский романтизм. Л., 1927, с. 22.

поставлена поэзии веры поэзия индивидуальная. Последняя же мыслится связанной с исторически промежуточным состоянием «безверия», «разуверения», также, по-видимому, и религиозного и общественно-политического (после 1825 г.) Но и такая поэзия не дает удовлетворения, что наводит на мысль об отказе вообще от поэзии. В конце того же 1832 г. Баратынский так мотивирует этот принципиальный отказ в письме Вяземскому: «Время поэзии индивидуальной прошло, другой еще не созрело» (521; т. е., видимо, время поэзии веры еще не созрело). Впереди, однако, были «Сумерки».

Поздняя поэзия Баратынского была создана в этом осознанном вакууме и стала исторически крупным его выражением. Еще раз вспомним, что в том же 1832 г. Киреевский заговорил о тесноте формы поэзии Баратынского, сущность которой «требует рамы просторнее», причем может казаться парадоксом тот факт, что ближайшим образом суждение это относилось к поэме («Наложница»), «самый объем» которой «противоречит возможности свободного излияния души», требуя согласования частей и «наружной стройности»[1]; таким образом, «бесполезно стесняющими» сущность поэзии Баратынского признаны эпические условия большого жанра. Баратынский в ответ согласен: «Нимало не сержусь на то, что ты порицаешь род, мною избранный. Я сам о нем то же думаю, и хочу его оставить» (515). Оставляя этот род и отказываясь от экстенсивного пути, от большого жанра, поэт находит свой, интенсивный путь укрупнения творчества. Он «углубляется в себе» и на этом «эгоистическом» пути, не покидая тесной рамы своей лирической формы, своей самобытной элегии, необычайно ее изнутри содержательно расширяет. И когда уже в 1837 г. Шевырев заметит по поводу «Осени», что «эти формы как будто тесны для широких дум поэта»[2], то это уже теснота иная, и составляющая силу новой поэзии Баратынского, происходящая от насыщенности «широкой мыслью», которая бьется «в словесных теснинах»[3].

Совершается то, что тогда же описано Мельгуновым: возведение личной грусти в общее значение и перерастание в элегию современного человечества. Как это про-

[1] Киреевский И. В. Критика и эстетика, с. 114.
[2] Московский наблюдатель, ч. XII, 1837, июль, с. 320.
[3] Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей, вып. 1, с. 109.

исходит, можно рассмотреть на лучших стихотворениях зрелого Баратынского. «Болящий дух врачует песнопенье...» (1834) — вглядевшись в этот известный стих, мы различаем нечто уже знакомое по «Разуверению» и прочим ранним элегиям. Там — врачеванье больной души; но как теперь — до неузнаваемости — преобразовалась эта «протоситуация» лирики Баратынского; каково различие основных понятий — «больная душа» и «болящий дух», — и врачует его не женщина, а «песнопенье»: таковы герои новой поэзии Баратынского. Живая ситуация любовного общения преобразуется в чистую мысль, притом «широкую»: «болящий дух» — категория эпохальная, характеризующая «современное человечество», *век* (ср. «Наш век» Тютчева, вышецитированный). Но «испарившаяся» душевная конкретность и драматичность скрыто присутствует в новой духовной ситуации, и чистая мысль не перестает быть поэтической. «Поэт имел дело с самыми туманными задачами»,— писал уже в конце столетия (1888) в статье, положившей начало возобновленному после долгого невнимания обращению к Баратынскому нового поколения поэтов и мыслителей, С. Андреевский — «и остался поэтом»[1].

Это духовное укрупнение изначальных лирических тем поэта просматривается и в философско-исторических притчах «Сумерек». Ведущую тему ранних элегий мы называли выше — неудавшееся любовное общение, раз-общение, раз-миновение, раз-уверение. Но она же, тема эта, проступает из глубины зрелой лирики поэта, которую мы называем философской. Особенно важно суметь ее рассмотреть в тех стихотворениях «Сумерек», где дана поэтически-утопическая картина хода истории, где речь идет о человеке, поэте, природе, прогрессе, науке, промышленном веке. «Приметы» (1839) легко свести к одному их стиху: «Но чувство презрев, он доверил уму...» Эта антитеза чаще всего из стихотворения и извлекается. Белинский сурово писал о «Приметах»: «Коротко и ясно: все наука виновата! Без нее мы жили бы не хуже ирокезов»[2]. Однако вчитаемся, вникнем: так ли «коротко и ясно»?

Покуда природу любил он, она
Любовью ему отвечала,

---

[1] Андреевский С. А. Литературные очерки. Спб., 1913, с. 6, 29.

[2] Белинский В. Г. Поли. собр. соч., т. 6, с. 471.

О нем дружелюбной заботы полна,
Язык для него обретала.

Так было,

Пока человек естества не пытал
Горнилом, весами и мерой...

Эти культурные изобретения человечества являются как орудия пытки. Вот в чем дело, вот в чем живое событие стихотворения, несводимое к голому противопоставлению чувства уму и науке. Ибо самая антитеза эта уже вторична по отношению к коллизии более глубокой: сочувственного, истинного *общения* человека с природой, которая *для него*, в порядке ответной любви, обретала *язык*, и иного к ней отношения — «чуждого», односторонне-активного и насильственного, не предполагающего за ней своего языка.

И сердце природы закрылось ему,
И нет на земле прорицаний.

Это глубинная лирическая тема поэта — нарушенное общение,— а не его ретроградная философия. Ведь так же и Муза закрылась от «невнимательного света».

Тема поэта рождает в его языке отмеченные, лейтмотивные, ключевые слова. У Баратынского в 30-е годы такое слово — *отзыв*.

И в звучных, глубоких отзывах сполна
Все дольное долу отдавший...
(«На смерть Гете»)

Но не найдет отзыва тот глагол,
Что страстное земное перешел.
(«Осень»)

Одна с божественным порывом
Миришь его твоим отзывом...
(«Рифма»)

Кто в отзыв гибели твоей
Стесненной грудию восстонет?..
(Когда твой голос, о Поэт...»)

В последних строфах «Осени» (на которых, как сообщал поэт Вяземскому, застало его известие о смерти Пушкина) дан грандиозный образ глухого космоса, безотзывного мира: «далекой вой» падения небесной звезды (традиционный символ гибели поэта) не поражает «ухо

мира». Силу этого смелого образа, по-видимому, породила сила «отзыва» на гибель Пушкина. *Ухо мира!* Одна из самых резких метафор позднего Баратынского, «отдаленно предсказывающая»[1] экспрессивную поэтику будущего, XX века. Олицетворение мира — но какое? Мироздание с ухом — чисто метафорическим ухом! (О подобных свойствах метафоры Баратынского у нас еще будет речь впереди.) Резкостью этой метафоры резко подчеркнута тема поэта. Нам с силой дано понять, что в мире острее всего переживал Баратынский. Мир видится существом, внимающим человеку либо глухим к нему. До вселенской метафоры укрупняется драма человеческого общения.

Ключевым является мотив «отзыва» в стихотворении «Рифма» (1840); им заключаются «Сумерки» — а в продуманной композиции этой книги роль заключительного стихотворения важна и не случайна. Отзывом жив мир. А в мире свойство отзывчивости специально принадлежит поэту. Отзывом, как таковым, и является средство поэта — рифма. На самом своем исходе «Сумерки» просветляются гимном рифме, уподобляемой библейскому голубю, приносившую «живую ветвь», благую весть о спасении. Рифма становится знаком спасения именно как воплощенный в материи языка и в стихиях мира отзвук, отзыв.

Но то, что происходит между поэтом и рифмой,— это уже заключительное звено стихотворения; бóльшая часть его — о том, что происходит между поэтом и миром. Баратынский был убежден, что «в мире нет ничего дельнее поэзии»[2], и поэтому рифма поднята у него на такую высоту как знак поэтического дела. Но преданность рифме может вести к поэтической изоляции: к этой позиции сам Баратынский нередко склоняется, рисуя образ поэта, который, «невнимаемый, довольно награжден *За звуки звуками*» («Финляндия»), который «Поет один, подобный в этом Пчеле, которая со цветом Не делит меда своего» («Лиде», 1827).

Но успокоиться на этом удовлетворении поэт не может, и об этом свидетельствует именно стихотворение, посвященное рифме. Мотив «отзыва» здесь развернут в широкое историческое сопоставление. Поэту нужен народный

[1] Замечание Л. Я. Гинзбург: в образе этом отдаленно предсказана метафора Маяковского («Вселенная спит, положив на лапу с клещами звезд огромное ухо»). — Гинзбург Л. О лирике, с. 86.

[2] Татевский сборник, с. 5.

форум, народный «отзыв», народный суд — без него поэт не знает, «кто он», не знает меры своих сил и своего настоящего достоинства. «Сам судия и подсудимый» — это положение поэта в современном мире чревато болезненным и безысходным противоречием; так «Рифма» оспаривает упоминавшийся пушкинский сонет «Поэту»: «Ты сам свой высший суд»[1]. Баратынский в «Рифме» дорожит любовию народной, но, отчаявшись в ней, уединяется с рифмой и «объясняется ей в любви»[2]. Этот итог просветляет «Сумерки», однако не разрешает противоречия. Очень выразительно в стихотворении это изменение кругозора и тона: от исторического простора и гражданского пафоса мы вместе с поэтом отходим в интимный мир «одинокого упоенья» («Ты, Рифма! радуешь одна» — и трижды с акцентом повторено это «одна»).

Мы замечали выше, как пушкинское «Ты царь: живи один» сближается с пушкинскими же характеристиками Баратынского. Как же на исходе своего пути ответил на пушкинский императив поэт, поставленный Пушкиным на такую царственную высоту? Он от нее отказался как недостойный; в итоге стихотворения «Рифма» и книги «Сумерки» оказалось, что одинокое царство поэта есть его отчаянно-утешительное одинокое упоенье с рифмой. «Одинокое упоенье» — из другого стихотворения «Сумерек» — «Бокал» (1835). Здесь одинокое упоенье не метафорическое, а буквальное — человека с бокалом; но «Рифме» с ее широкой картиной судьбы поэта в истории человечества это стихотворение параллельно. И «Бокал» вызывает тоже воспоминание из Пушкина — «19 октября». Ситуация, кажется, та же: «Я пью один...» Но у Пушкина — я несчастен от этого и воображением преодолеваю эту ситуацию — как недолжную, ненормальную; воображение вызывает друзей и населяет стихотворение их живыми образами. Баратынский, напротив, эту ситуацию патетически утверждает, создает как будто апофеозу одинокого упоенья, сочетая парадоксально традиционно «легкую», эпикурейскую тему «бокала» с высокой темой «пророка».

---

[1] Так, в полемической связи с сонетом Пушкина, воспринимали «Рифму» современники — см. письмо Я. К. Грота Плетневу от 26 января 1841 г. (Баратынский. Полн. собр. стихотворений, т. II. Л., 1936, с. 277).

[2] Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля.— М., 1977, с. 384.

И один я пью отныне!
Не в людском шуму, пророк
В немотствующей пустыне
Обретает свет высок!

Не похоже ли это на пушкинский поэтически-царственный императив? Однако прислушаемся к восклицательной интонации Баратынского — не подозрительна ли она, не парадоксальна ли сама по себе? — апофеоза явственно отдает отчаянием (подобно тому как это было и в оде «Смерть»). А в «Осени» одинокий пир оборачивается тризной. То, что для Пушкина — царственный императив, для Баратынского — катастрофическая реальность. Так это и в «Бокале», и в «Осени», и в «Рифме» — стихотворениях «Сумерек», связанных мотивом одинокого пира.

Но возвратимся к началу «Рифмы», ее исходному пафосу: поэт владеет ведь и другими тонами, и негромкий голос его становится громок, когда повествует о недоступном ему счастье поэта прежних времен, певшего среди народных «валов».

В нем вера полная в сочувствие жила;
Свободным и широким метром,
Как жатва, зыблемая ветром,
Его гармония текла.

Великолепные строки эти всем строем своим выражают то, о чем рассказывают; но стихи такого широкого и свободного дыхания у Баратынского нечасты. Один из мотивов лирики Баратынского — тоска по естественной легкости выражения, вольному вздоху, сердечному и «согласному» поэтическому излиянию:

В день ненастный, час гнетучий
Грудь подымет вздох могучий;
Вольной песнью разольется:
Скорбь-невзгода распоется!

«Разольется», «распоется» — необычные звуки у Баратынского, как необычно это стихотворение-песня («Были бури, непогоды...», 1839). Стих его не льется и не поется, но чаще всего сосредоточенно произносится. «Направление, которое принимает его Муза, должно обратить на себя внимание критики. Редки бывают ее произведения; но всякое из них тяжко глубокою мыслию, отвечающею на важные вопросы века»,— писал в 1837 г. в цитированной уже ранее нами статье по поводу «Осени» С. Шевырев. Очевидно, что специфической этой «тяжестью» самобытна поэзия Баратынского. Ему, однако, была тяжела

эта тяжесть собственного стиха — и именно эта отягощенность «легкого дара» поэзии, поэтического дыханья грузом и гнетом мысли.

Освобожусь воображеньем,
И крылья духа подыму,
И пробужденным вдохновеньем
Природу снова обниму?

Вскоре после смерти поэта Киреевский писал в статье его памяти: «такие люди смотрят на жизнь не шутя, разумеют ее высокую тайну, понимают важность своего назначения и вместе неотступно чувствуют бедность земного бытия»[1]. Такой характер взгляда на жизнь и отпечатлелся его «тяжелой лирой», если отнести к Баратынскому выражение поэта XX века, для которого традиция Баратынского имела особенное значение. Это свойство своей лиры он с сокрушением переживал как известную безблагодатность, отяжеленность поэзии «смутным» состоянием мира (вспомним: «Условье смутных наших дней»), которое она выражает. «Художник, искренний в каждом звуке», по слову Киреевского[2], в послании Вяземскому (1834) приносил ему песнопенья,

Где отразилась жизнь моя:
Исполнена тоски глубокой,
Противоречий, слепоты,
И между тем любви высокой,
Любви добра и красоты.

И когда мы еще раз прочитываем: «Мой дар убог и голос мой не громок...» — мы чувствуем, что и тут он искренен в каждом звуке. Это не те условные признания скромности и слабости своего дара, которые были так обычны в поэзии времени. Это сказано трезво и чисто. «Скромность» Баратынского (то «выражение лица» его поэзии, которое столь многим говорившим о ней естественно захотелось назвать этим словом) — органическая и сложная, двойственная: это крепкая внутренняя сосредоточенность, «сомкнутость в собственном бытии», составляющая особенное достоинство и даже гордость этой поэзии, и это сокрушенное сознание неполноты и бедности сил, происходящее от взгляда на жизнь не шутя, то сознание, что способно было породить восклицание странного лирического героя поэта — его Недоноска:

Как мне быть? я мал и плох...

[1] Киреевский И. В. Критика и эстетика, с. 236.
[2] Москвитянин, 1845, №1; Библиография, с. 2.

Умопостигаемая метафора, какую собой представляет этот единственный в своем роде лирический персонаж — выразительнейший пример интеллектуальной поэтики Баратынского. Присмотримся к ней поближе.

5

Выше мы говорили о философской прививке, воспринятой Баратынским в атмосфере московского любомудрия, и о том, что при этом на пути своей поэзии мысли он остался «один и независим». Пушкин сдержанно одобрял опыты философской поэзии «молодых поэтов немецкой школы»[1], однако их игнорировал в своем известном суждении о Баратынском: «Он у нас *оригинален — ибо мыслит»*. Продолжение характеристики говорит о том, что для Пушкина, видимо, отличало Баратынского от поэтов-любомудров: «Он был бы оригинален и везде, ибо мыслит по-своему, правильно и независимо, между тем как чувствует сильно и глубоко»[2]. Сам Баратынский в одном из писем Киреевскому, своему духовному руководителю (никогда, однако, не посягнувшему на подчинение его творчества отвлеченным умственным задачам), высказался всего яснее о том, что есть философия в поэзии и философия поэзии: «Всякий писатель мыслит, следственно, всякий писатель, даже без собственного сознания — философ. Пусть же в его творчестве отразится собственная его философия, а не чужая. Мы родились в век эклектический: ежели мы будем верны нашему чувству, эклектическая философия должна отразиться в наших творениях...»[3] Последнее заявление равносильно отказу от руководительства определенной философской системой (шеллингианской) в пользу руководительства состоянием мира, «века», с непримиренным («эклектическим») многоразличием и борьбой начал (в это же время, теоретически размышляя о романе как роде литературы, он развивает идею «эклектического романа», также соответствующего состоянию века).

Два стихотворения 1831—1832 гг. выделяются исследователями как наиболее обоснованные руководящей философией, наиболее «шеллингианские» — «В дни безгра-

---

[1] Пушкин. Полн. собр. соч., т. 11, с. 105.
[2] Там же, с. 185.
[3] Татевский сборник, с. 14.

ничных увлечений...» и «На смерть Гете». Их, действительно, отличают несвойственные Баратынскому программность и философский оптимизм (характерный для русских последователей Шеллинга, мысливших недраматически и исходивших из предпосылки будущего синтеза современных противоречий, по формуле Веневитинова, примирения мысли с миром[1]). Можно, пожалуй, сказать, что это у Баратынского «поэзия веры». Нотой веры в способность поэзии внести гармоническое «согласье» в тревожную жизнь заключается первое стихотворение:

И поэтического мира
Огромный очерк я узрел,
И жизни даровать, о лира!
Твое согласье захотел.

В параллель этому поэтическому тезису можно привести теоретический тезис Киреевского: «Нам необходима философия; все развитие нашего ума требует ее. Ею одною живет и дышит наша поэзия; *...и самая жизнь наша*, может быть, *займет от нее изящество стройности*»[2]. Философии в этой утопии доверено то же эстетическое действие, что поэзии в стихотворении Баратынского; философия и поэзия у того и другого здесь действуют заодно. Почти такова же у Киреевского характеристика свойств поэзии Баратынского («мерность изящная»[3]); всячески вообще акцентировано единство в его поэзии мысли и красоты. То «изящество» поэтического выражения, которое, например, Шевыревым в отзыве на сборник 1827 г. рассматривалось как внешнее и формальное и прямо препятствующее задачам «поэзии мысли», для Киреевского представляет залог того духовно-эстетического преображения жизни, которое она должна «занять» от философии. Свойства, воспитанные в жуковско-батюшковско-пушкинской школе «гармонической точности»,— в согласии с целями философской гармонизации мира.

В стихотворении памяти Гете дан образ гармонически завершенной жизни («Почил безмятежно, зане совершил В пределе земном все земное», «И в звучных, глубоких отзывах сполна Все дольное долу отдавший»). Гете достиг совершенного равновесия «мысли с миром» («Крылатою мыслью он мир облетел, В одном беспредельном на-

[1] См.: Веневитинов Д. В. Стихотворения. Проза, с. 354.
[2] Киреевский И. В. Критика и эстетика, с. 68.
[3] Там же, с. 70.

шел ей предел»), «утоленного разуменья». Однако последние две строфы обнаруживают, что этого отнюдь не достиг автор стихотворения, Баратынский. Рассматриваются на равных правах два варианта ответа на вопрос о бессмертии, без конечного решения («*И ежели* жизнью земною Творец ограничил летучий наш век...», «*И если* загробная жизнь нам дана...»), поднимается и проблема теодицеи, здесь пока гармонически разрешаемая примером Гете, одно явление которого оправдает Творца, *даже если* нас «За миром явлений не ждет ничего — Творца оправдает могила его»[1]. Тем не менее агностическое незнание остается последним словом стихотворения. Открывается трещина между «поэзией мысли», глубокомысленнейший образец которой нам является, и «поэзией веры».

Эти последние две строфы обнаруживают, что Баратынский-поэт — не Гете, каков он в стихотворении Баратынского. В знаменитой его четвертой строфе прославлено пантеистическое единение Гете с природой и космосом. Близкий мотив — в «Весне» Баратынского (1834): «Что с нею, что с моей душой? С ручьем она ручей...» Пантеистическое чувство достижимо, однако, ценой «забвенья мысли» — совсем не так, как у Гете. Душа «забвенье мысли» пьет на пире стихий — но такого «забвенья нет», как твердо знает и говорит в другом стихотворении поэт, и в глубине пантеистического ликования диссонансом звучит отчаяние. (Стоит сравнить, чтобы почувствовать качество лирики мысли Баратынского рядом с прямо-философской поэзией любомудров, «Весну» с тематически подобным «Желанием» Хомякова, 1827 г. — «Хотел бы я разлиться в мире...», где этот мотив патетически развит без противоречия, «противочувствия»[2]). Пантеизм Баратынского подобен его же эпикуреизму в ранних стихах, это словно «бегство от несчастия»[3], он столь же нестоек, и философского разрешенья и «утоленного разуменья», как Гете, он не приносит.

Почти одновременно с гимном Гете и как могучая реплика на него написано стихотворение «К чему невольни-

---

[1] См. замечания о концовке стихотворения у Вячеслава Иванова — „Zwei russische Gedichte auf den Tod Goethes" von Wjatscheslaw Iwanow — „Corona", Heft 6, 1933 — 1934, S. 698.

[2] Ю. Н. Верховский о Баратынском: «художник разлада, поэт противочувствий» (Поэты пушкинской поры. М., 1919, с. 48).

[3] Слова Огарева в споре 1846 г. его и Герцена с Грановским о бессмертии, вере и знании (Былое и думы, ч. IV, гл. XXXII).

ку мечтания свободы?» (1833). Здесь разрушен пантеистический образ одушевленного космоса — природный миропорядок предстает подчиненным неукоснительной механической закономерности и проникнутым сплошной «неволей» — и природе самым острым образом противостоит человек, с его «страстями», «желаньем счастия» и «мечтаниями свободы». Нигде, вероятно, у Баратынского внутренний драматизм и конфликтность его поэтического мира не вскрываются так активно и ярко, как в этом самом диалогическом у поэта стихотворении. Звучат два голоса в остром споре, но очевидно, что эти два голоса не чужды друг другу, больше того — принадлежат одному сознанию и ведут в нем *внутренний* спор. Первый голос приглашает: «Взгляни» — и развертывает картину космической несвободы, предлагая и человеку «разумно» ей подчиниться. Когда мы читаем:

Небесные светила
Назначенным путем неведомая сила
Влечет. Бродячий ветр не волен, и закон
Его летучему дыханью положен,—

у нас сверкает в памяти пушкинское (созданное одновременно со стихотворением Баратынского) «Зачем крутится ветр в овраге?»:

Зачем арапа своего
Младая любит Дездемона,
Как месяц любит ночи мглу?
Затем, что ветру и орлу
И сердцу девы нет закона.
Гордись: таков и ты, поэт,
И для тебя условий нет.

Две картины мира, словно полемизирующие одна с другой. Вероятно, они были бы и несопоставимы, если бы не общий элемент — этот «ветр», полемический элемент (полемический непредумышленно у того и другого поэта, но тем более глубоко) обеих картин.

У Пушкина это картина абсолютной свободы-воли, насквозь проникающей все бытие — космос, природу, сердце девы и творчество. «Ветр» — первое звено этой цепи, «поэт» — заключительное звено. Уподобление независимости поэта свободе ветра у Пушкина постоянно («Как ветер, песнь его свободна»; «Минута — и стихи свободно потекут» — с последующим сравнением: «и паруса надулись, ветра полны»); тому и другому придан у Пушкина

царственный статус — каждому в его царстве[1]. Но ветр — не только сравнение из природного мира; это образ свободной силы, «неподвластной форме» (Г. П. Федотов), единящей миры природы и творчества, образ пушкинской творческой пневматологии, образ порыва и вдохновенья, овеянности свободного творчества духом (ср. как родственно пушкинское утверждение царственного произвола поэта и ветра древнему: «Дух дышит, где хочет»).

«Зачем крутится ветр в овраге?» Логика этих пушкинских вопросов напоминает нам про библейскую «Книгу Иова», а именно — речь верховного собеседника, которую Иов слышит «из бури» (из стихии, из ветра); эта речь состоит из вопросов, а в них мятежному человеку демонстрируется свободное великолепие мироздания, не дающее человеку отчета, превосходящее человеческое представление и недоступное человеческому суду. Один из вопросов, в частности — о дожде, проливающемся «не на разгороженные поля людей, где он нужен..., а на безбрежную и безлюдную степь»[2]. Дождю этому так же «нет закона», как пушкинскому ветру, бесцельно крутящемуся в овраге, когда его дыханья жадно ждет корабль в недвижной влаге. Речь Бога к Иову была излюбленной темой переложений русских поэтов, и Пушкин неоднократно ее вспоминал, для стихотворения же о поэте и черни выписал в рукописи эпиграф из этой части «Иова»[3] — для того самого стихотворения, где чернь уподобила песнь поэта равно свободному и бесплодному ветру. Связь пушкинского «Зачем крутится ветр...» с парадоксами библейской книги этим фактом устанавливается бесспорно; логика этих пушкинских вопрошаний-утверждений есть *парадокс*, аргументы этой свободы-воли пушкинской, здесь утверждаемой, бытие проникающей,— парадоксальны (а в другом стихотворении пушкинском сказано: гений, т. е. свободная творческая сила, есть «парадоксов друг»). И этому духу творческого и вольного парадокса выразительно разноречит, можно сказать, железная логика аргументов «раба разумного» в стихотворении Баратынского.

---

[1] Этот царственный статус ветра в мире стихий проявлен в его прямом подчинении самому Творцу: «Не боишься никого, Кроме Бога одного»; «Творцу молитесь; он могучий: Он правит ветром...»

[2] Аверинцев С. С. Древнееврейская литература.— В кн.: История всемирной литературы, т. 1. М., 1983, с. 294.

[3] Пушкин. Полн. собр. соч., т. 3, с. 715.

У Баратынского еще в «Эде» дул «ветр, бессмысленно свистящий». В разбираемом стихотворении «бродячий ветр» подчеркнуто подчинен космическому регламенту, детерминизму природного миропорядка столь же всепроникающему, сколь всепроникающ у Пушкина его свободно-вольный аспект мироздания в знаменитых строках. Абсолютная «разумная неволя» мира претендует у Баратынского и на всего человека; речь «раба разумного» — первый голос стихотворения — приходит к безнадежно-успокоенному равновесию:

И будет счастлива, спокойна наша доля.

В том же году, когда, вероятно, возникло стихотворение, поэт писал Киреевскому, что видит «счастие в покое», а не в «пламенной деятельности» (523). Может быть, стихотворение иллюстрирует эту жизненно выстраданную поэтом истину? Но нет — ибо эта истина в стихотворении принадлежит лишь первому голосу, смолкающему на ней, притом смолкающему на «повисшей в воздухе рифме»[1], что лишает достигнутую истину окончательности и завершающей силы. Здесь и вступает новый, противоречащий голос — человек перебивает себя же, поэт восстает на свою же мысль и на собственное созерцание мира (ибо видеть мир под знаком его несвободы, подчиненности всепроникающему «закону» было свойственно Баратынскому).

Безумец! не она ль, не вышняя ли воля
Дарует страсти нам? и не ее ли глас
В их гласе слышим мы? О, тягостна для нас
Жизнь, в сердце бьющая могучею волною
И в грани узкие втесненная судьбою.

Этот взрыв, «мятеж» приводит стихотворение к сложному и драматическому итогу. Мятежные человеческие страсти непокорны «общему закону» — однако сами они законны, они «высоко рождены»; они — от той Прометеевой «искры небесной» («Но в искре небесной прияли мы жизнь. Нам памятно небо родное» — «Дельвигу», 1821), которая есть в человеке сознание и творческое стремление, порыв и тревога, «желанье счастия» и «мечтания свободы»; она и обретает «глас» в мощных заключительных строках нашего стихотворения. Глубокое, неискоренимое противоречие двух равно могучих сил в человеке становится драматическим его итогом. «Жизнь» восстает на

---

[1] Кожинов В. В. Как пишут стихи. М., 1970, с. 64.

«судьбу» (та же самая детерминирующая сила в человеческом мире, какая царствует абсолютно в мире природном), но последняя держит ее в узких гранях. Это мощное биение и это властное стеснение прямо физически ощущаются в двух последних стихах.

От философски окрашенного примиренного пантеизма камня на камне не остается в стихотворении «К чему невольнику мечтания свободы?». Репликой же на программно-философскую «веру» в гармоническое назначение творчества, «поэтического мира», дарующего «согласье» жизни («В дни безграничных увлечений», «Болящий дух...»), звучит в другом, более позднем стихотворении, в антологических гекзаметрах 1840 г. («Мудрецу»):

Нам, из ничтожества вызванным творчества словом тревожным,
Жизнь для волненья дана: жизнь и волненье одно.

Тревожным названо слово высшего творчества, мир тревожен в своей основе.

6

Высшего выражения «противочувствия» эти достигли в «Сумерках». Эта последняя книга поэта характером отличалась не только от его собраний стихотворений 1827 и 1835 гг.; в русской поэзии вообще она явилась по самому типу новой. Новыми были и степень и форма лирического единства, сообщавшего книге (вместе с метафорически-выразительным заглавием, непривычным также еще тогда в поэтических сборниках) «характер замкнутого цикла философских стихотворений, по своему внутреннему единству приближавшегося к философской поэме»[1]. Тем не менее это единство не есть единство философской идеи или программы; ее, как не раз указывалось, из «Сумерек» не извлечь. Напротив, их характеризует «противоречие ответов»[2] в разных стихотворениях, заключенных в продуманную композицию. Драматизация лирического мира поэта составляет структуру «Сумерек». В литературе о Баратынском описаны ее признаки[3]: преобладание объективных лирических форм, сюжетных стихотворений-

[1] Купреянова Е. Н. Баратынский 30-х годов. — См.: Баратынский. Полн. собр. стихотворений, т. 1, М. — Л., 1936, с. CIX.
[2] Мирский Д. Баратынский.— Там же, с. XXVII.
[3] См.: Альми И. Л. О некоторых особенностях поздней лирики Баратынского.— В сб.: Вопросы литературы. Владимир, 1972, с. 25—44.

притч, построенных в ряде важнейших стихотворений на широком сопоставлении современности и утопической древности, почти полное устранение прямого лирического «я» (заменяемого обобщенными категориями «мы», «человек», или даже «ты» к себе самому: «А ты, когда вступаешь в осень дней, Оратай жизненного поля...», «Художник бедный слова! О жрец ее! тебе забвенья нет»; очевидное «я» лирическое тем самым объективируется), в целом — преобладание косвенных (в разной форме и степени) способов выражения лирической позиции автора. Можно легко усмотреть «программу» в стихотворениях «Последний Поэт» и «Приметы». Как программу поэта их и судил Белинский с позиций своей программы социально-исторического прогресса. Однако самая безнадежность представленной в этих стихотворениях ситуации исключает возможность превращения их настроения в программу. В значительно большей степени можно считать программным стихотворение «Благословен святое возвестивший!», однако программа эта (нравственное оправдание бесстрашного исследования) разноречит пафосу «Примет». В свою очередь, концепции этого методологического стихотворения разноречит настроение стихотворения «Все мысль да мысль!», где это же свойство поэзии (мысль, обнажающая «правду без покрова») предстает с другой, безотрадной для поэта стороны — что не означает тождества точки зрения автора в этом стихотворении и позиции «последнего поэта». Безотрадному знанию противопоставлена поэтическая вера, но с выразительными эпитетами: «Но *детски* вещаньям природы внимал, Ловил ее знаменья с верой», «Исчезнули при свете просвещенья Поэзии *ребяческие* сны», «Воспевает, *простодушный*, Он любовь и красоту...» А в «Ахилле» утверждается «живая вера» как единственное спасение для современного человека. Но эта вера не может быть «детской». Баратынский, жаждавший и искавший ее (ср. уже после «Сумерек» созданные в начале 40-х годов «Молитву», «Когда, дитя и страсти и сомненья...»), когда бы ее обрел, вероятно, мог бы сказать, как впоследствии Достоевский: «не как мальчик же я верую...»[1]. «Противоречие ответов» запечатлевает коллизию сознания современного поэта и шире — «бойца духовного» — в «борьбе верховной» его эпохи, которой он «обречен» («Ахилл»). Диалог «художника бедного слова»

[1] Лит. наследство, т. 83. М., 1971, с. 696.

и бестрепетного исследователя («Благословен святое возвестивший!») в этом смысле — наиболее выразительный фокус-противоречие «Сумерек», «Осень» же, представляющая раскрытое сознание современного человека, — их духовный центр.

Поистине о философской поэзии позднего Баратынского можно сказать, что в ней отразилась «собственная его философия, а не чужая». «Сумерки» как «поэма мысли» не есть поэма определенной философской мысли («чужой»), но скорее, по самобытному слову поэта, «вихревращенье» чувств и дум, «отвечающих на важные вопросы века» (Шевырев), — философски незамкнутое, открытое, каким оно представлено в «Осени»; в 11—13-й строфах ее воспроизводится вновь вариантная агностическая конструкция завершающих строф «На смерть Гете», но борьба двух тезисов окончательно лишена исхода и перекрыта ситуацией экзистенциального одиночества, невыразимости, несообщимости «земному звуку» и другому человеческому существу даже достигнутой веры и «утоленного разуменья»:

Какое же потом в груди твоей
Ни водворится озаренье,
Чем дум и чувств ни разрешится в ней
Последнее вихревращенье...

Поэзия, мысль, «живая вера» — три силы, образующие «вихревращенье», конфликтную философскую ситуацию «Сумерек». Поэзия между мыслью и верой, поэт — между поэзией мысли и поэзией веры. Беспроблемно и примиренно слиться та и другая не могут (трещина же между ними открылась еще тогда, когда было сказано: «Уж я *не верую* в любовь...» — и тем началась лирическая рефлексия Баратынского).

Мысль и поэзия, мысль в поэзии — в лирическом сюжете «Сумерек» ведущая тема. И больше, чем тема: можно *мысль* назвать героиней поэзии Баратынского 30-х годов; она и действует прямо как героиня в ряде стихотворений — «О мысль! тебе удел цветка...», «Сначала мысль, воплощена...», «Все мысль да мысль!». Последнее — классическое для поэзии мысли Баратынского, обращенной здесь на самое себя, исследующей самое себя. Мысль — героиня стихотворения — является в устрашающих уподоблениях-символах карающей справедливости и безжалостного света истины:

Но пред тобой, как пред нагим мечом,
Мысль, острый луч! бледнеет жизнь земная.

Последний мотив — очевидно, гамлетовский («так врожденный цвет решимости покрывается болезненно-бледным оттенком мысли»[1]); в цепи же образных соответствий поэзии Баратынского это действие мысли подобно действию смерти в стихотворении 1828 г. («И краски жизни беспокойной, С их невоздержной пестротой, Вдруг заменяются пристойной, Однообразной белизной»). Так само по себе явление поэзии мысли в глазах поэта мысли предстает заключающим в себе суровый конфликт: поэзия, в которой «бледнеет жизнь», испаряющаяся в мысль, поэзия, как бы сама себя отрицающая и выводящая из круга «чувственных», полнокровных, звучащих, зримых, красочных, осязаемых, «счастливых» искусств, несчастная поэзия, «художник *бедный* слова».

Резец, орган, кисть! счастлив, кто влеком
К ним чувственным, за грань их не ступая!
Есть хмель ему на празднике мирском!

Последним эпитетом конфликту сообщается религиозно-аскетическая интерпретация, художник бедный слова облекается в монашеский образ (а рядом в «Сумерках» — яркострастная эротическая концепция творчества в стихотворении о *скульпторе*). Такова современная поэзия и таков современный поэт («простодушный» «последний поэт» противостоит ему в общем плане «Сумерек» как внеисторическая утопия), таков его трудный подвиг, таков Баратынский сам.

Пушкинское «оригинален — ибо мыслит» так или иначе было затем повторено о Баратынском всеми. Однако с оригинальностью этой связалось и представление об известной неполноценности, даже ущербности его поэзии как поэзии. «Он мыслил стихами, если можно так выразиться, не будучи собственно ни поэтом в смысле художника, ни сухим мыслителем» — это суждение Белинского (1844)[2], в сущности, будет повторено И. С. Аксаковым в его биографии Ф. И. Тютчева (1874): Баратынский-поэт здесь поставлен между Хомяковым, стихи которого — «это

---

[1] Перевод (подстрочный) М. М. Морозова.— Морозов М. М. Избр. статьи и переводы. М., 1954, с. 376.
[2] Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. VIII, с. 447.

как бы отрывки целой, глубоко обдуманной, исторически-философской или нравственно-богословской системы»[1], и Тютчевым, которому «элемент мысли» не мешал быть непосредственным, «чистейшим»[2] поэтом, «поэтом в смысле художника» (по Белинскому). Подобное отграничение проводил и И. С. Тургенев (в письме С. Т. Аксакову 1854 г.): «Баратынский не поэт в единственно истинном, в пушкинском смысле... Ума, вкуса и проницательности у него было много, может быть, слишком много — каждое слово его носит след не только резца — подпилка, стих его никогда не стремится, даже не льется»[3]. Тогда же Тургенев писал о стихах Тютчева, что «они все кажутся написанными на известный случай, как того хотел Гете», и оттого их мысль «никогда не является нагою и отвлеченною, но всегда сливается с образом, взятым из мира души или природы...»[4]. Итак, в сравнении с Тютчевым усматривалась определенная межеумочность и поэтическая недостаточность Баратынского. Этот взгляд на поэта был обычным в ближайшем потомстве, на протяжении XIX столетия (приведенные отклики характерно охватывают разные его периоды).

Баратынский редко бывал, как Тютчев, поэтом «на случай», и его «широкие думы» чаще всего лишены действительно тютчевской непосредственной порожденности лирическим моментом[5] или картиной природы; у Баратынского обратная связь природы и мысли: если в порядке текста монументальная, «державинская» картина осе-

---

[1] Аксаков К. С., Аксаков И. С. Литературная критика, с. 344.

[2] Там же, с. 328.

[3] Тургенев И. С. Поли. собр. соч. и писем. Письма, т. 2. М.—Л., 1961, с. 222.

[4] Там же, т. 5, с. 424, 426.— Ср. в известном письме Хомякова (1850), разграничивавшего стихи свои и тютчевские: «Мои стихи, когда хороши, держатся мыслью, т. е. прозатор везде проглядывает и следовательно должен наконец задушить стихотворца. Он же насквозь поэт (durch und durch), у него не может иссякнуть источник поэтический. В нем, как в Пушкине, как в Языкове, натура античная в отношении к художеству» (Хомяков А. С. Полн. собр. соч., т. VIII. М., 1900, с. 200). Не случайно, конечно, отсутствие Баратынского в этом «пушкинском» ряду, в который включается Тютчев.

[5] Например, такое несущее обширную историческую мысль стихотворение, как «Я лютеран люблю богослуженье...» — это тоже «на случай». Поэт зашел в лютеранский храм, осматривает его и прозревает в его «ученье». «*Не видите ль?* Собравшися в дорогу, В последний раз вам вера предстоит...» К универсальному созерцанию и всемирно-исторической ситуации здесь восхождение от единичного впечатления.

ни вызывает к размышлению осень человека и человечества («современного человечества»), то, по существу, конечно, порядок картины и мысли иной, и звучно-красочное описание времени года оказывается — уже в итоге — интеллектуальной метафорой. Так «бледнеет жизнь» в стихе Баратынского, обращаясь в мысль, но последняя в этой исключительной для русской поэзии прошлого века (в том числе и в сравнении с Тютчевым) умозрительно-разреженной атмосфере заживает действенной, драматической; поэтической жизнью. Киреевский после смерти поэта скажет, словно оспаривая не только недооценку современников, но и собственное его аскетическое самоопределение («Все мысль да мысль!»), о его «музыкальных мыслях», «сердечной мысли»[1].

Поздний Баратынский создал свою трудную поэтику, свою необычную пластику выражения отвлеченного содержания и духовных событий, свою метафору, полностью выходящую из круга традиционного поэтического языка. Как образуется эта поэтика, можно разглядеть на одном примере из «Сумерек». В «Ахилле» первое пятистишие рисует древнего героя, в бою уязвимого «лишь в пяту». За этим следует историческое сопоставление:

Обречен борьбе верховной,
Ты ли долею своей
Равен с ним, боец духовный,
Сын купели новых дней?

Омовен ее водою,
Знай, страданью над собою
Волю полную ты дал,
И одной пятой своею
Невредим ты, если ею
На живую веру стал.

Краткое стихотворение вмещает «широкую думу», обнимающую и связующую оба конца истории. Происходит при этом полная дематериализация и одухотворение исторического движения и борьбы: «борьба верховная» наших дней совершается вся в духовной сфере, так что ее Ахилл — современный «боец духовный» — представлен как своего рода негатив древнего героя. Соответственно все материальные атрибуты древней истории — купель, вода и пята — обращаются в пластические знаки, метафоры идеального содержания «новых дней». И само содержание это «негативно» по отношению к содержанию древ-

---

[1] Киреевский И. В. Критика и эстетика, с. 236—237.

ней борьбы, н знаки полностью перевернуты. В итоге — обширное обобщение в зримом пластическом образе, резко и странно (почти гротескно) наглядном, однако наглядном чисто метафорически, символически. Тема стихотворения — переключение исторической событийности из физической сферы в духовную — порождает свою поэтику, обретает образ. Поэт как бы в самом деле *видит* это умозрительное событие. Без этой пятки на вере была бы и вправду «голая мысль» (таково же и «ухо мира», о котором была у нас речь, — того же типа и резкости образ). Такова умопостигаемая метафора Баратынского.

«Ахилл» — метафора исторического содержания, «Недоносок» — метафизического. Единственный раз в своей лирике Баратынский в этом стихотворении передал голос другому «я», удивительному персонажу, которого наделил самостоятельным, хоть и метафорическим, бытием: это его характеризует «необычная для авторской интонации Баратынского щемящая наивность, инфантильность интонации»[1]. В то же время эта «чужая речь» — чистая и проникновенная лирика Баратынского.

«Я» стихотворения — существо неопределенной природы, некий человекодух, чей образ и даже характер (в стихотворении создан его характер!) складывается из непредставимого совмещения признаков. «Недоносок» ни на что не похож и в лирике Баратынского, и во всей русской поэзии. Никак иначе не назовешь природу этого лирического героя, как метафорической, ибо это *только* метафора — но метафора олицетворенная, ставшая персонажем, лицом, *существом*. Это, как верно замечено, «не человек в маске, в роли духа, но действительно особое существо»[2]. Не человек, а дух, олицетворенный «крылатый вздох» — однако вдруг обретающий черты физического тела, которое бьет древесный лист, удушает прах летучий, и самая нематериальная легкость «вздоха» оборачивается лишь крайней физической слабостью: «Вьет, крутит меня как пух». Не человек, а дух, но высказывающий свое состояние на языке человеческих чувств, исполненный человеческой психологии, очень душевный дух, привязанный к человеку всем своим внутренним строем. Но все же — не человек, а особое существо — метафора, не поддающа-

[1] Семенко И. М. Поэты пушкинской поры, с. 257.

[2] Альми И. Л. Метод и стиль лирики Баратынского.— Рус. лит., 1968, № 1, с. 106.

яся простой расшифровке. Метафора человеческого сознания, той Прометеевой искры, над которой не переставал всю жизнь размышлять Баратынский и которая здесь предстала столь слабой и неочищенной человеческой духовностью.

«Недоносок» также отчасти реплика на стихотворение памяти Гете.

И если загробная жизнь нам дана,
Он, здешней вполне отдышавший,
И в звучных, глубоких отзывах сполна
Все дольное долу отдавший,
К Предвечному легкой душой возлетит,
И в небе земное его не смутит.

Как обычно у Баратынского, очень «необщее» и очевидно неортодоксальное понимание посмертного бытия души. Это *легкое* бытие тогда, когда человек на земле вполне изжил свою земную природу и этим вполне очистил от ее тяжести и от смешенья с земным, «смущенья» земным, от памяти о земном освобождающуюся душу. Но для этого надо при жизни не воспарять духом к небу, но, напротив, вполне отдышать здешней жизнью, отдать все дольное долу: концепция, очевидно, отвечающая жизненной философии самого Гете.

Но как Баратынский-поэт никак не Гете как идеальный образ его поэзии, так Недоносок по всем статьям отличен от легкой души идеального человека-поэта. Недоносок — это реализованная метафора как раз неочищенного смешения в человеческом духе небесного и земного, легкого и тяжелого. Оттого этот дух так душевен и психологичен и так гротескно невесомо-материален. Стремящееся, духовное, легкое в человеке оказывается тяжелым для неба:

И едва до облаков
Возлетев, паду слабея.

Ритму этого маятникова движения, ограниченного полета, качания «меж землей и небесами» соответствует легкий хорей «Недоноска». Он слишком тяжел для неба, «крылатый вздох», и слишком легок и слаб пред стихиями промежуточного пространства, и в ритмической пляске стиха непосредственно выражаются неуправляемые метания этого существа «в полях небесных».

Стихотворение названо «Недоносок» — это его основная загадка. Собственно, о недоноске речь идет в послед-

них строках — о недоноске, которого на земле, очевидно, на миг «оживил», дал ему душу наш «бедный дух». «Отбыл он без бытия: роковая скоротечность!» Можно понять этого земного недоноска как мертворожденного, но, может быть, здесь говорится о роковой скоротечности человеческой жизни. Так или иначе, но несомненно, что название недоноска метафорически переносится с земного человека на самого бессмертного духа и становится символическим сгустком значений этого странного образа. Он остался невоплощенным и неприкаянным в «бессмысленной вечности», ущербным и жалким, подобно реальному недоноску: в метафорическом расширении этого слова важнее предметного его значения становится значение экспрессивное, внушающее представление о неполноценности и ущербности. Эта экспрессия и реализуется метафорически. «Недоносок» — стихотворение об ограниченной человеческой духовности и «бедности земного бытия» (еще раз вспомним слова Киреевского, приведенные выше).

7

Путь Баратынского заключился двумя стихотворениями, решительно отделившимися от всей его прежней поэзии. Предшествовало же этому в начале 40-х годов сгущение тяжести противоречий и искание выхода. В стихотворении уже последнего года жизни «Когда, дитя и страсти и сомненья...» (первое из трех его последних стихотворений, написанных за границей), посвященном жене, страшным словом назван внутренний мир поэта: «Ты, смелая и кроткая, со мною В мой дикий ад сошла рука с рукою...» За этим словом то состояние открытого противоречия голосов и сил бытия, в котором поэт видел свою поэзию, тот внутренний спор, который ведут в ней ее «тревожные» и «мятежные» и ее же «смиряющие», гармонизирующие голоса, та борьба без исхода, на которой кончалось «К чему невольнику мечтания свободы?»[1]. Поэт

[1] Духовному состоянию, выраженному в зрелой поэзии Баратынского, близко философское понятие «агонии», как его описал в начале XX века испанский мыслитель Мигель де Унамуно. «Агония» им описана как философское состояние человека, который «и хочет, и не может верить, и отчаивается, и надеется» (И. А. Тертерян — см. ее статью в кн.: Мигель де Унамуно. Избранное. т. 1. Л., 1981, с. 13).

ждет помощи от любви; она — спасение (сошествие во ад!) «Рай зрела в нем чудесная любовь». Баратынский знает в конце пути, «где стерегут нас ад и рай», и мир его поляризуется в этих категориях. Тех же поздних лет «Молитва» — об успокоении «болезненного духа».

И на строгий твой рай
Силы сердцу подай.

Какого трудного усилия исполнены эти строки, какая скрывается в них не покоренная до конца мятежность! И не радостный, светлый, но «строгий рай» доступен преодолевшему «дикий ад».

И на этом фоне загадкой и чудом поэзии Баратынского возникает венчающий ее удивительный «Пироскаф». Ибо это *последнее* стихотворение тоном своим отлично от *всей* поэзии Баратынского: *единственное* беспримесно-бодрое, уверенно устремленное в будущее стихотворение. При этом и постоянные отличительные черты своей поэзии здесь не забыты — поэт о них говорит; но они уверенно отнесены в прошлое, очень определенно звучит мотив подведения итога.

Много земель я оставил за мною;
Вынес я много смятенной душою
Радостей ложных, истинных зол;
Много мятежных решил я вопросов,
Прежде чем руки Марсельских матросов
Подняли якорь, надежды символ!

Удивительное для Баратынского слово — *решил;* никогда не говорил он так прежде. Что оно означает? Означает ли «утоленное разуменье» и выход к «поэзии веры»?

Можно только гадать о том, чем могло стать для поэзии Баратынского это стихотворение, в котором с необычной для него ясностью проведена черта, разделяющая прошедшее («смятенное» и «мятежное») и будущее, берег, оставленный позади («С брегом набрежное скрылось, ушло!»), и новый берег впереди.

Нужды нет, близко ль, далеко ль до брега!
В сердце к нему приготовлена нега.

«Брегу» этому было предвестие у поэта — плавание к берегу веры, оправдания Промысла и утоленного разуменья в 12-й строфе «Осени».

Иль, отряхнув видения земли
Порывом скорби животворной,
Ее предел завидя невдали,
Цветущий брег за мглою черной...

Не к этому ли берегу сейчас направляется пироскаф? Биографически-географически он плывет из Марселя в Италию, а поэтически, символически? «Завтра увижу я башни Ливурны, Завтра увижу Элизий земной!» Такая уверенная надежда — тоже новая нота. И близящийся Элизий земной, к которому приготовлена нега — это не напряженный и аскетический «строгий рай».

Комментаторы пробуют объяснять настроение «Пироскафа» приливом общественных надежд, в особенности парижским общением с молодыми русскими эмигрантами-радикалами, друзьями Герцена, с которыми поэт вел речи об уничтожении крепостного права. Действительно, необычный для него подъем общественной заинтересованности и патриотического чувства засвидетельствован не только мемуаристами, но и его заграничными письмами (ранее мы цитировали из новогоднего письма на 1844 г.). Это, хотя и слабо выражено, но родственно той общественной «вере», о которой поэт писал, откликаясь на политическую поэзию Барбье. Тем не менее мы мало что можем сказать о переменах в мировоззрении Баратынского в его заграничный год. Вероятно, зрели «новые сердечные убеждения», говоря его словами из того же письма о Барбье, и общественно-патриотические надежды входили сюда элементом. Главным свидетельством о сокровенном мире поэта — свидетельством о чуде — остается для нас пафос и тон его последнего стихотворения.

Эти пафос и тон недавно были объяснены «предчувствием ожидавшей его в Италии смерти, навстречу которой он плыл». Так почувствованное, это плавание к блаженному и «цветущему» («за мглою черной») новому берегу (до которого «нужды нет», близко ли, далеко ли) обращается в «плавание из времени в вечность»[1]. Интуиция эта, кажется, подкрепляется и совсем последним стихотворением — «Дядьке-Итальянцу», о котором почти всегда забывают исследователи: между тем оно вместе с «Пироскафом» являет новые звуки поэзии Баратынского. В стихотворении этом сливаются итальянско-райские и смерт-

---

[1] Чумаков Ю. Н. Два фрагмента о сюжетной полифонии «Моцарта и Сальери». — См.: Болдинские чтения. Горький, 1981, с. 39.

ные мотивы; поэт вспоминает, сколько «сердец мятежных» в протекшей истории искало отдохновения здесь, в садах Неаполя. «И кто, бесчувственный среди твоих красот, Не жаждал в их раю обресть навес иль грот, Где б скрылся, не на час, как эти полубоги, Здесь Лету пившие, чтоб крепнуть для тревоги, Но чтоб незримо слить в безмыслии златом Сон неги сладостной с последним, вечным сном».

«Дядьке-Итальянцу» ново для Баратынского героем, материалом, взглядом на историю. Жизнь человека совсем простого, состоящая из густого быта. Однако дана эта жизнь на фоне большой истории и слита с глубокими экзистенциальными темами. Рядом с дядькой-итальянцем встают по воле поэта типически-романтические (каковы, например, они в пушкинском «К морю») фигуры Наполеона и Байрона. Наполеон отнял у ничтожного итальянца (по военной контрибуции) его серебряные ложки и этим приобщил его к истории — к такой истории, близкосовременной, национально и хроникально конкретной, до которой ранее не спускалось, поверх которой всегда простиралось разреженно-философское историческое созерцание поэта. Но, отнимая у маленького человека, сам Наполеон в это время был — «Уж зиждущий свои гигантские потери». Тема потерь, составляющих жизнь человека, — сюжетный стержень стихотворения; вся жизнь дядьки-итальянца — сплошные потери, отказы от каких-то неосуществляющихся возможностей («Янтарный виноград, лимон ее златой Тревожно бросивший...», «Вздохнув, оставил ты В глушь севера тебя привлекшие мечты»), не жалея о них и легко принимая свой ограниченный, малый жребий («Не сетуя о том, что за пределы мира Он улететь бы мог на крылиях Зефира»). И противопоставляется в этом он Байрону, «сумрачному поэту» (а вскоре Гоголь именно так назовет самого Баратынского: «строгий и сумрачный поэт»), с его романтической титанической неудовлетворенностью, душевной отравой, неутолимой танталовой жаждой — и бытия, и забвения. Скрыто же — во внутренних связях мира поэта — столь милый теперь ему, почти что завидный ограниченный малый жребий его простого героя противопоставлен все тому же идеальному образу Гете, с его универсальным духовным стяжанием («совершил В пределе земном все земное»). Наибольшей утратой дядьки, о которой он не посетовал, был рай его родины, в котором теперь его поминает давний его воспитанник.

Стихотворение, полное низкого быта, завершается реквиемом.

Лелей по-своему твой подземельный сон,
Наш бурнодышащий, полночный Аквилон,
Не хуже веющий забвеньем и покоем,
Чем вздохи южные с душистым их упоем.

Последние написанные Баратынским строки. «Не хуже» — распространяется с них на всю судьбу давно покойного дядьки; «не хуже» и малый жребий его высоких жребиев исторических героев и титанов духа. Жребий же самого поэта по написании стихотворения спустя какие-то дни оказался обращенным жребием его дядьки: внезапная смерть на чужой, на его отчизне, под южными вздохами с их упоем. Этот жребий, как оказалось, ему вынимала Фетида в счастливом видении, на котором заканчивался «Пироскаф»[1] («Вижу Фетиду: мне жребий благой Емлет она из лазоревой урны...»)

Когда твой голос, о Поэт,
Смерть в высших звуках остановит,—

писал недавно Баратынский (1843). Самого его смерть остановила в новых звуках, оставшихся у него единичными и изолированными, волнующих нас несбывшимся обещанием новой эпохи творчества, намекавших как будто бы на открывавшийся новый путь, но в то же время прочитывающихся убедительно как итог поэтической судьбы, как благодатно-завершающие звуки его «поэзии таинственных скорбей».

1976, 1983

[1] Заметил Е. Н. Лебедев, который назвал Фетиду «роковой фигурой» в этом стихотворении (Лебедев Е. Н. Тризна. Книга о Евгении Боратынском. М., 1985, с. 278).

ЗАГАДКА «НОСА» И ТАЙНА ЛИЦА

1

Наверное, самой невыясненной загадкой повести «Нос» остается сам избранный автором «необыкновенно-странный» предмет, сам нос. Что значит выбор такого предмета и значит ли вообще что-нибудь? Характер предмета, такого нелепого и смешного, — имеет ли отношение, и насколько глубокое, к самому существу рассказанного нам в повести?

Существуют литературоведческие интерпретации, в которых носу в «Носе» не придается особенного значения. Такова концепция «фантастического предположения» Ю. В. Манна[1]. Комическая интрига с носом нужна для фантастического предположения (а что было бы, если...), самым же главным оказываются реакции персонажей — вполне обыденные — на происшествие совершенно несбыточное; характеры и законы действительности ярко таким путем вскрываются, но приключения носа имеют к этому, собственно, внешнее отношение, это лишь фантастическое предположение, условное допущение; внутренне, по существу, глубоко они со вскрываемым в повести образом мира не связаны.

Существуют иные филологические подходы к повести, представленные давними, но и сейчас широко читаемыми работами 1920-х годов по поэтике; в те годы очень интересовались «Носом», и больше всего как раз семантикой

[1] Манн Ю. В. О гротеске. М., 1966, с. 35—55; Его же. Поэтика Гоголя. М., 1978, с. 97.— Истоки концепции фантастического предположения можно видеть в самой ранней из статей Иннокентия Анненского о Гоголе (1890). «Но зачем же тут фантастическое?»— спрашивал Анненский здесь о «Носе» и отвечал: это лакмус, «капля анилина», «благодаря необычности положения героя мы лучше видим и понимаем, что это был за человек (...) фантастическое только усилило проявление реальности, окрасило пошлость и увеличило смешное» (Анненский И. Книги отражений. М., 1979, с. 211—212).

основного предмета. Известное исследование В. В. Виноградова вращалось вокруг *слова* «нос», и самый сюжет выводился из игры «реальным» и «фигуральным» значениями центрального слова, из каламбуров и фразеологических оборотов, связанных с носом; «художественная действительность», писал В. В. Виноградов, — «каламбурной природы»[1]. Ученый сознательно замыкал свое исследование в «объективно-стилистической», как он называл ее, плоскости и, можно сказать, не глядел дальше «носа». И, замечая попутно в повести много важного, он не имел никакого выхода к какому-либо более глубокому объяснению и оправданию наблюдаемой на поверхности текста игры. Но такое исследование оказывалось в удивительном соответствии тому абсурду и тупику, из которого не находят выхода в повести сами ее персонажи.

В самом деле, этот наглядный абсурд состоит у Гоголя в демонстративном исключении возможности какого-либо объяснения и оправдания случившегося: как, зачем, почему? Все происходит так, как в диалоге между героями: «и когда коллежский асессор Ковалев обыкновенно говорил ему во время бритья: «у тебя, Иван Яковлевич, вечно воняют руки!», то Иван Яковлевич отвечал на это вопросом: «отчего ж бы им вонять?» — «Не знаю, братец, только воняют», — говорил коллежский асессор...» Возникает попытка задать вопрос, углубиться до объяснения, до причины, — но она с порога отстраняется, и мы остаемся при факте во всей его безнадежной тавтологической тупости. Отчего воняют руки? — неизвестно, только воняют. Но так же все обстоит и в большом событии повести: «...стал протирать глаза и щупать: нос, точно нос!» В это слово действительно упирается безнадежно действие повести. Демонстрируется наглядно отсутствие глубокого измерения, «внутреннего значения», какого-либо смысла; все как будто действительно совершается на единой плоскости внешних сюжетных фактов, которые таковы, что повествователь сам в конце разводит руками. Но подобным образом и филологический анализ В. В. Виноградова строится на единой плоскости внешне наблюдаемых «объективно-стилистических» фактов и упирается в слово «нос», оказываясь зеркальным отображением ситуации повести, которую А. Белый описывал так: «линия сюжета, как

[1] Виноградов В. В. Избр. труды. Поэтика русской литературы. М., 1976, с. 33.

змея, кусает свой хвост вокруг центрального каламбура: нос, нос — и только!»[1]. Этому порочному кругу и тупику ситуации повести соответствуют тупики «объективно-стилистического» исследования.

«Нос» продолжает держать нас в недоумении. Владеющее персонажами повести, оно захватывает и читателей и исследователей. Большей частью критические интерпретации повести гадательны и шатки; возможно, новым тому примером будет и предлагаемая статья[2]. Но мы хотели бы разомкнуть порочный круг и поискать из «загадки» «Носа» выхода к большим смыслам творчества Гоголя, к тайне его понимания человека, к художественной антропологии Гоголя.

«Нос» пора прочитать по-крупному — как одно из сущностных гоголевских произведений и как одно из ключевых произведений на пути русской литературы. Для того же, чтобы так прочитать его, одинаково важно не отрываться от текста повести и суметь от него оторваться или — скажем это на языке, более близком языку нашего предмета, — одинаково важно и не упереться в «нос», и не пренебречь им. Ибо это не просто забавный и пустой от всякого смысла или же технически-служебный предмет (таким он выглядит в концепции фантастического предположения); это предмет весьма содержательный по-гоголевски. И связь непонятной «шутки»[3] с глубокими темами творчества Гоголя коренится в нем. Но надо действительно разомкнуть порочный круг, очерченный в повести, надо расширить взгляд и выйти за рамки повести в большой гоголевский мир, в мир гоголевских значений. И в этом больше иных исследований нам может помочь проникновение критика-поэта:

«Гоголь написал две повести: одну он посвятил носу, другую — глазам (...). Если мы поставим рядом две эти эмблемы — телесности и духовности — и представим себе фигуру майора Ковалева, покупающего, неизве-

---

[1] Белый А. Мастерство Гоголя. М.—Л., 1934, с. 24.

[2] Ведь предупреждал еще в 1859 г. Аполлон Григорьев, когда писал о «Носе», «оригинальнейшем и причудливейшем произведении, где все фантастично и вместе с тем все — в высшей степени поэтическая правда, где все понятно без толкования и где всякое толкование убило бы поэзию...» (Григорьев А. Литературная критика. М., 1967, с. 194). Тем не менее не избежать нам и сегодня толкования «Носа», и дерзко сам он вызывает филолога на толкование.

[3] Так назвал ее Пушкин, печатая в «Современнике».

стно для каких причин, орденскую ленточку, и тень умирающего в безумном бреду Чарткова, — то хотя на минуту почувствуем всю невозможность, всю абсурдность существа, которое соединило в себе нос и глаза, тело и душу... А ведь может быть и то, что здесь проявился высший, но для нас уже не доступный юмор творения, и что мучительная для нас загадка человека как нельзя проще решается в сфере высших категорий бытия»[1].

Что делает автор этого размышления? Он широко смотрит на две такие разные повести Гоголя и две их эмблемы — фантастически обособившиеся нос и глаза — он сводит в единый *образ лица*. Но этот образ лица заключает в себе разлад и гротеск: ведь он сведен из разъединенного материала двух разных произведений, и притянутые друг к другу отпавшие части сохраняют свою разобщенность и в составе единого образа, в составе лица. За таким лицом и встает «загадка человека» (а может быть, высший «юмор творения»?).

Не указывается ли ходом этого размышления путь и нам для уразумения странной «шутки»? Путь, заключающийся в простом расширении взгляда от части до целого? Не нуждаются ли наши бессильные наблюдения в подключении обоснованного целостным смыслом творчества Гоголя воображения? Иначе говоря, чтобы в самом деле прорвать кольцо мнимого действия и тупик истолкования, не надо ли сделать шаг от «носа» к «лицу», как от мнимого предмета к реальному, такому значащему предмету у Гоголя? Ведь это решающее средоточие той духовной борьбы, которая совершается в мире его, — человеческое лицо.

Итак, нам следует ввести в рассмотрение основное, по нашему убеждению, понятие, естественно, как целое за частью, подразумеваемое за «носом» — *лицо*. Это слово ведь тоже, конечно, действует в тексте, однако посмотрим, в каких мы его встречаем позициях: «Нос спрятал совершенно лицо свое в большой стоячий воротник и с выражением величайшей набожности молился». Подобным же образом самое слово «лицо» запрятано в тексте, является в тени носа. Это именно *под*разумеваемое значение, и самая эта операция *под*разумевания очень и очень существенна в мире Гоголя, а поэтому и исследователь

---

[1] Анненский И. Книги отражений, с. 19—20 (статья о «Портрете», 1905).

его, повести же «Нос» особенно, должен на нее решиться. Он должен разглядеть в абсурдной предметной инверсии лица и носа в выписанной только что фразе ключевую смысловую инверсию, и составившую комическую интригу повести.

Итак, наш тезис: подразумеваемое отношение носа к лицу и есть смысловой объем загадочной повести и путь для ее понимания. Сюжетная омонимия носа (раздвоение носа в сюжете) невозможна вне действительной семантической омонимии «лица», сюжетные превращения носа совершаются в подразумеваемом семантическом поле «лица». Именно в этой связи нос оказывается на острие и в скрещении значительнейших гоголевских противоречий, составляющих «загадку человека» у Гоголя: соотношения и противоречия вещественного, телесного, духовного и человечески-личностного, во-первых, и части и целого, во-вторых. На той и другой стороне дела мы теперь остановимся, выходя при этом за границы повести в мир гоголевских значений: ибо многого в ней нам должным образом не расчувствовать и не разгадать без выхода в общий гоголевский контекст.

2

Превращения носа, «отнюдь не менее поучительные, чем когда-то воспетые Овидием»[1], амплитуда их — определены В. В. Виноградовым: из категории вещи в категорию лица[2]. Если одним пределом их является «значительное лицо», то другим пределом — тот эпизод, когда нос, не приклеиваясь к гладкому месту маиора, падает на стол со стуком, «как будто бы пробка». В обоих видах нос является «сам по себе» и в обоих не остается самим собой, поскольку и отделенный, завернутый в бумажку, это уже не нос — «плоть от плоти»[3], — а тупая материальная вещь («Но нос был как деревянный...»). И потому к обоим превращениям относится возникающий вдруг мотив маски: «Внезапное его отделение с своего места, побег и *маскирование,* то под видом одного чиновника, *то наконец в собственном виде...*». Маскирование «в собственном виде» — по отношению, очевидно, к себе самому как

---

[1] Анненский И. Книги отражений, с. 12.
[2] См.: Виноградов В. В. Поэтика русской литературы, с. 27.
[3] Турбин В. Пушкин. Гоголь. Лермонтов. М., 1978, с. 85.

живой человеческой плоти, свойства которой вещественный отделившийся нос утрачивает и в этом виде становится собственной маской. Маской живой плоти, притом по-особому выразительной в человеческом облике плоти, выбежавшей, как Гоголь шутил в одной специально ей посвященной записи, «на средину лица» (IX, 26[1]). Эта вот выразительная и выдающаяся плоть и становится поводом и инструментом игры значениями, существенными у Гоголя, и принявшего в этой повести «выражение смешного в высшей степени» (VI, 692) откровения о том разладе в человеческом образе, который был высказан молодым Гоголем в романтическом уповании на «примирение между двумя враждующими природами человека» (VIII, 150), а у позднего Гоголя породил (в набросках неппосланного письма Белинскому) такую формулу человека: «Нужно вспомнить человеку, что он вовсе не материальная скотина, но высокий гражданин высокого небесного гражданства» (XIII, 443).

Итак, предмет повествования перемещается из категории вещи в категорию лица и обратно — в категорию лица как человеческой особи, действующего субъекта, т. е. лица во вторичном словесном значении, еще же конкретнее — в дальнейшей спецификации, в социально-знаковой категории «значительного лица» (ср. у раннего Достоевского, перерабатывавшего гоголевские петербургские темы и материал, противоположение в «Елке и свадьбе» «фигуры» социально мелкого персонажа «лицу» Юлиана Мастаковича: «Кроме этой фигуры (...) понравился мне еще один господин. Но этот уже был совершенно другого свойства. Это было лицо»). И столь далеко расходящимися значениями оборачивается кусочек плоти, поместившийся в центре лица человека. Именно это центральное положение на лице позволяет такому смешному предмету сделаться проводником и агентом столь значимых превращений, амплитудой своей охватывающих «загадку человека» у Гоголя. Здесь будет кстати вспомнить о способах изображения человеческой плоти этим писателем и прежде всего о его необыкновенном внимании к физическому лицу человека. Внимание это особого рода: никто (во всяком случае в русской литературе) не может сравниться с Гоголем в разнообразии способов, которыми в мире его

[1] К цитатам из Гоголя указывается том и страница Полного собрания сочинений в 14-ти томах, изд. АН СССР, 1937—1952.

оскорбляется человеческое лицо, начиная сразу же с «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Вспомним, к примеру: «Бедный дьяк не смел даже изъявить кашлем и кряхтением боли, когда сел ему почти на голову тяжелый мужик и поместил свои намерзнувшие на морозе сапоги по обеим сторонам его висков» (I, 219). Это внешнее унижение лица (как и далее в повести оплевание головы — I, 239) в «Вечерах» еще не приносит такого внутреннего ущерба личности человека, еще не ставшей здесь проблемой и «загадкой» так, как это выявится в особенности в петербургских повестях, однако сама операция и, так сказать, методика и техника такого унижения, нивелирования и смешения лица с самым внешним, чуждым и грязным — уже богато здесь разработана. При этом не столь карнавально-невинны и здесь такие проделки с лицом человека: как правило, это с ним так играет нечистая сила, заплевывая, залепливая, «заклеивая» ему «образ», обливая помоями и увешивая арбузными корками, как в «Заколдованном месте» деда («опять заплюет сатана очи» — I, 315). Позже у Гоголя, как показано Ю. В. Манном[1], нечистая сила как субъект фантастического исчезает из действия, но тем более глубокой и разрушающей человеческий образ становится фантастика изобретательнейших *немотивированных* (подобно исчезновению носа с лица Ковалева) деформаций лица человека. Поистине можно перефразировать Достоевского: полем битвы духовных сил, противоположно направленных, каким человек открылся Гоголю, у него являются *лица* людей.

От карнавальных проделок «Вечеров на хуторе» Гоголь шел к изображениям глубинно-страшным — в глубине своего комизма страшным; такова знаменитая табакерка Петровича, «с портретом какого-то генерала, какого именно, неизвестно, потому что место, где находилось лицо, было проткнуто пальцем, и потом заклеено четвероугольным лоскуточком бумажки» (III, 150). Некомическая параллель — в «Портрете»: «Тут были старинные фамильные портреты, (...) совершенно неизвестные изображения с прорванным холстом...» (III, 81). Прорванный холст, дыра на месте лица, отсутствие лица, ведущее к неизвестности личности человека, «какого именно» — излюбленный Гоголем образ.

[1] См.: Манн Ю. Поэтика Гоголя, с. 59—132.

Если, следовательно, такого рода художественное покушение на лицо человека в ранних произведениях мотивировано действием фантастической отрицательной силы, «черта», а далее предстает как немотивированное фундаментальное свойство гоголевского мира, то поздний Гоголь уже начинает прямо от автора, от себя, лирически, адресовать и предъявлять как улику этот образ лица своим персонажам, а затем вообще современному человеку и человечеству. Тем же способом оскорбления лица, как будто заимствованным из своего же образного мира, он теперь хочет лечить и спасать человека; зло поругания лица человеческого должно теперь прямо служить добру и спасению. Гоголь 40-х годов не только уподобляет творчество зеркалу, отражающему кривую рожу, но и от себя пронимает человека столь возмутившим Белинского словом о «невымытом рыле» (VIII, 323; Белинский со всем основанием вспомнил гоголевских героев как источник такого способа выражения и воспитания человека: «да у какого Ноздрева, какого Собакевича подслушали Вы его...»[1]), наконец, вполне лирически преподносит человечеству как спасение *оплеуху:* «О, как нам бывает нужна публичная, данная в виду всех, оплеуха!» (VIII, 348). (С. Т. Аксаков сообщал Гоголю о реакции М. П. Погодина: «Иисус Христос учит нас, получив в ланиту, подставлять со смирением другую; но где же он учит давать оплеухи?» — XIII, 234. И Гоголь принял возражение, обративши в связи с катастрофой «Выбранных мест» на себя самого и хлестаковщину, и зеркало, и оплеуху.)

В подобном изображении лица чрезвычайно важна его нарочитая телесная ощутимость. И обратно — важно, что всякая плоть в человеке ведет к лицу; всегда важно соотношение и соразмерение изображаемой части тела с возглавляющими тело головой и лицом. Например, эффект «кулака, величиною с чиновничью голову», показанного грабителем Акакию Акакиевичу (III, 161), — это двойной эффект соизмерения и размеров, и качеств: физического орудия силы и грабежа с «этим хрупким орудием чиновничьего интеллекта»[2]. В обратном же направлении человеческая телесность как бы по смежности смешивается и отождествляется с бездушной вещественностью: «Да ничего не видно, господа. И распознать нельзя, что

[1] Белинский В. Г. Собр. соч. в 8-ми т., т. 8. М., 1982, с. 283.
[2] Мани Ю. Поэтика Гоголя, с. 160.

такое белеет, женщина или подушка» (V, 30). Подобным образом и еще не опознанный нос в разрезанном хлебе белеется, а затем устанавливается на ощупь и следующее его материальное качество: «Плотное?» — сказал он сам про себя: «Что бы это такое было?»

Человек, утверждает Гоголь (в письме Белинскому), не материальная скотина, а небесный гражданин; нужно вспомнить об этом человеку, он об этом забыл. Поражает в этой картине разрыв, зияние между этой погруженностью в материальную бездну («материальное дно бытия» — рискнем воспользоваться формулой А. В. Михайлова из его описания конструкции мира в литературе немецкого барокко XVII в.[1]) и «небесным» призванием — зияние, как бы отсутствие человека, незаполненность той «почтенной средины естества», в которой поставлен он как двуединое существо и «связь миров». Вместо связи миров у Гоголя — взаимоотталкивание миров, «двух враждебных природ человека». Реальная художественная картина «иерархии духовных и физических способностей»[2] в мире Гоголя сложнее этого голого разрыва, и мы не можем сейчас в нее углубляться. Но этот разрыв всегда присутствует в мире Гоголя в виде разъединения и как бы трансцендентности друг другу составляющих этот мир начал и планов идеально-духовного, телесного и вещественного, связываемых особого рода переходами, «барочной логикой переходов»[3]. Начала эти сходятся в человеческом образе, представляющем лестницу переходов — от лица к телесности и от нее к вещественности; в центре этой картины — лицо; в обратном же направлении за лицом телесным таится вопрос о «внутреннем лице» человека, о личности, о «душе». Каждый такой переход вообще задает вопрос и заключает «загадку человека», будь то и упомянутые приравнения кулака и чиновничьей головы или женщины и подушки. О чем вопрос и загадка эти? О некоем проблематичном и искомом «достоинстве» человека; вот вопрос этот встал перед гоголевским сумасшедшим: «Что ж из того, что он камер-юнкер. Ведь это больше ничего кроме достоинство; не какая-нибудь вещь

---

[1] Михайлов А. В. Вещественное и духовное в стилях немецкой литературы.— См.: Теория литературных стилей. Типология стилевого развития нового времени. М., 1976, с. 455, 471.

[2] См. главу об этом в книге Ю. Манна.

[3] Михайлов А. В. Вещественное и духовное в стилях немецкой литературы, с. 455.

видимая, которую бы можно взять в руки. Ведь через то, что камер-юнкер, не прибавится третий глаз на лбу. Ведь у него же нос не из золота сделан...» (III, 205—206). Почти сказочный образ этот призван выразить решительное отличие чего-то реально ценного в человеке от призрачного социально-знакового «достоинства» («ничего кроме достоинство»); и попытка как-то сказать об этой ценности и каком-то другом достоинстве человека недаром дает такую картину чудесных и чудовищных превращений в месте человеческого достоинства — лице.

Вот к этому месту — именно как к такому месту, в котором сосредоточено человеческое достоинство, — нас и ведут метаморфозы носа в загадочной повести. Как можно видеть из сделанного только что краткого описания, амплитуда этих метаморфоз воспроизводит амплитуду образа человека у Гоголя; метаморфозами носа, можно сказать, охвачено и очерчено пространство образа человека. Нос является здесь как «крайня степень вещества» и в этом именно качестве зачинает комическую интригу, заключающую в себе немаловажную гоголевскую существенность.

3

Нос — «крайня степень вещества», и нос — часть целого: другой вопиющий аспект интриги и другая всепроникающая гоголевская тема. В «Носе» тема эта разработана и распространена в деталях вокруг основного события: отношение части к целому воспроизводится многократно на разных уровнях в разных масштабах. В одном направлении оно сужено в точку — прыщик на носу Ковалева, часть части: от прыщика к носу герой восходит как в завязке, так и в развязке происшествия («Вот беда, как Иван скажет: да нет, судырь, не только прыщика, и самого носа нет!»). В противоположном же направлении весь человек как целое обнаруживает странную тождественность целому большому классу людей, а географический кругозор повести расширяется до пределов всего государства: «Но Россия такая чудная земля, что если скажешь об одном коллежском асессоре, то все коллежские асессоры, от Риги до Камчатки, непременно примут на свой счет. То же разумей и о всех званиях и чинах». Комическая история вписана в государственное целое — не случайно оно еще раз намечено в заключе-

нии, с фиксацией в нем Петербурга: «Вот какая история случилась в северной столице нашего обширного государства».

Части, странно отъединяющиеся от человеческого образа, лица, фигуры, — обычны у Гоголя. Но характер этого самоопределения части, вплоть до отделения, всегда зависит от того, чем является сам человек как часть целого. Эволюция Гоголя от малороссийских к петербургским произведениям описана А. Белым в следующей схеме: от положительной спаянности с родным коллективом, органическим целым, родовым «телом» (которая подтверждается как норма отношения человека к своему целому и в случаях отщепенцев — «оторванцев») к отрицательному (в своей безродности, бессемейности, безосновности) обособлению отдельного *лица* героя, разрастающегося в *центр* повествования[1], где поэтому на него, как в «Шинели», ветер дует со всех четырех сторон. Эта схема верна, при всех поправках на несомненную бóльшую сложность картины. Герой-протагонист, заполняющий повесть своей судьбой и в себе содержащий гоголевский запрос о значении человека, — этот герой появляется в первых петербургских повестях (в «Арабесках»); параллель составляет одновременно с ними написанный «Вий» (1834). Здесь в малороссийской повести является новый для малороссийского мира Гоголя герой. Необычность его можно определить таким образом: будучи сам по себе несложным бытовым существом, зависящим «от своего тела»[2], плоть от плоти своего мира, он становится в сильной степени осложнен личностным запросом, словно предъявленным ему таинственными силами жизни. Этот заурядный, типичный, ленивый душой человек, *забывающий,* что с ним было («...и вовсе уже не думал о своем необыкновенном происшествии» — II, 188), избран этими силами для испытания, весьма отличающегося от тех, которым нечистая сила подвергала деда в «Пропавшей грамоте» и «Заколдованном месте». Отличие в несравнимо большей зависимости исхода испытания от какой-то новой, требуемой от человека внутренней силы, не заимствуемой непосредственно из обычая и традиции, — «внутренней самобытности, сопротивляемости», «нравственного

---

[1] См.: Белый А. Мастерство Гоголя, с. 16—17, 77—79.

[2] Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя.— Труды по русской и славянской филологии, т. XI. Тарту, 1968, с. 38.

пространства, которое не дает себя подавить»[1]. Испытание Хомы Брута совершается в церкви, он творит молитвы и очерчивает спасительный круг, но эти границы и запреты, имевшие в «Вечерах на хуторе» объективный характер и как таковые хранившие человека, в «Вие» как-то расшатаны и сдвинуты: например, гномы *прослушали* крик петуха и опоздали убраться вон; круг хранит философа только, пока его не увидят духи, а тогда им круг не помеха; Вий и является, чтобы увидеть и показать, но и тут конечный исход зависит от человека: «Не вытерпел он, и глянул» (II, 217). Границы и запреты становятся более субъективными для обеих сторон, и решает в конечном счете внутренняя субъективность человека, «силы души»[2], которых не оказалось у обреченного философа («не вытерпел»). Центральное положение героя-протагониста, в которое поставлен персонаж столь обычный, по-новому здесь оправдано: всем действием повести ему вменяется личностный запрос.

«Не гляди!» — шепнул какой-то внутренний голос философу. Не вытерпел он, и глянул». «Какой-то внутренний голос» в эту критическую минуту потребовал, вопреки привычному рассеянию на внешние цели (мы рассмотрим ближе далее этот привычный гоголевскому герою центробежный жест глядения вне и по сторонам, жест «убегания» от «себя самого», о чем позднее так скажет Гоголь: «убежит от самого себя прямо в руку к черту» — VIII, 298 — это ведь и случилось с несчастным философом; о категории «самого себя» у Гоголя также речь ниже), — потребовал обратить глаза «зрачками в душу», центростремительно укрепиться в «себе самом» и стать тем самым личностным центром спасительного круга, без того теряющего свою силу[3]. Очевидно, в эту минуту на месте героя

[1] Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя, с. 37.

[2] М. Н. Виролайнен говорит о погубившем философа встречном взгляде, «не подкрепленном силами души» (Виролайнен М. Н. «Миргород» Гоголя (проблемы стиля). Автореф. канд. дис. Л., 1980. с. 15).

[3] Гоголь будет писать значительно позже, в 1843 г., А. С. Данилевскому: «А внешняя жизнь само собой есть противоположность внутренной, когда человек под влиянием страстных увлечений влечется без борьбы потоками жизни, когда нет внутри его центра, на который опершись, мог бы он пересилить и самые страдания и горе жизни» (XII, 196). Эта духовная программа позднего Гоголя уже коренится в «Вие»; описанная в письме Данилевскому ситуация и есть ситуация «Вия».

это означает сосредоточенную молитву: внешние громкие молитвы, в страхе читаемые «как попало», уже не спасают.

«Вий», поздняя малороссийская повесть Гоголя, одновременен и параллелен первым его петербургским повестям. Хома Брут, как мы сказали, отличается малороссийской типичностью; но он в своей типичности отличается и новой для малороссийского мира Гоголя субъективной одинокостью перед лицом своего испытания; он один на один с демонической силой и положиться может лишь на «себя самого». Не зря отмечена отрицательная оторванность философа от семьи и рода: не знает он ни отца своего, ни матери (II, 196).

Но законченно отъединенный от органических связей герой у Гоголя — это герой петербургский. Гоголевской темы человека как части целого эта отъединенность не исключает. Напротив, тема эта необыкновенно разрастается именно как петербургская тема Гоголя. Можно усмотреть модель этой, петербургской включенности человека в большее целое в цитированном пассаже об обидчивости коллежских асессоров. «Все коллежские асессоры, от Риги до Камчатки», одинаково отзываются на относящееся к «одному коллежскому асессору»: все частицы тождественно реагируют на относящееся к целому. «Один коллежский асессор» в этой ситуации не является сам по себе человеческим целым, но лишь однородной частицей, можно сказать, дробью целого числа, каким является чин («То же разумей и о всех званиях и чинах»).

Ведущей гоголевской темой было «раздробление», исторически широко понимаемое как сущность всего европейского Нового времени, кульминации достигшая в XIX веке; характеристика современной жизни во всех ее проявлениях как раздробленной, дробной («дробь прихотей и наслаждений» — VIII, 12; «дробь познаний» — VIII, 56; раздробление сил и целей человека — VIII, 58; раздробление искусства, архитектуры, живописи — VIII, 74, 107) — одна из главных фигур гоголевской мысли. Характеристика эта распространяется на самого человека: «необыкновенная дробь и мелочь» населения Коломны (III, 120), «раздробленные, повседневные характеры» как предмет художественного изображения (VI, 134). Целое, от которого оторвался век в своем «страшном раздроблении» (VIII, 109), представлялось Гоголю в виде единства людей в согласном стремлении «к одному» (VIII, 56), «эн-

тузиазма средних веков» (VIII, 58), которому в малороссийском эпосе Гоголя эквивалентна коллективная солидарность в пляске и ратном деле. Подобная органическая и энтузиастическая принадлежность человека надличному целому в петербургском мире сменяется зрелищем Акакия Акакиевича, о котором уверились, что он так и родился на свет уже совершенно готовым, в вицмундире и с лысиной на голове (III, 143). В нашем впечатлении, не правда ли, происходит странная реализация этого грустно-шутливого предположения, реализация, внушающая представление о канцелярии как родительском лоне (а как она возникает, такая реализация, можно увидеть, заглянув в черновой вариант[1]: опускается психологическая мотивировка, и фраза обретает свой полуфантастический отсвет). Таково новое родительское лоно и надличное целое для человека; не зря, вероятно, так тщательно в сцене рождения и крещения отмечается чиновная принадлежность родительницы и восприемников этому новому (после малороссийского) петербургскому целому (матушка — «чиновница», кум, служивший столоначальником в сенате, кума, жена квартального офицера).

Аполлон Григорьев писал (по поводу «Господина Прохарчина» Достоевского и «Петербургских вершин» Буткова) об Акакии Акакиевиче как родоначальнике «многого множества микроскопических личностей»[2]. Мы привыкли говорить о герое «Шинели» как о «маленьком человеке»; однако григорьевская характеристика, как и другая его же и относящаяся к тому же гоголевскому герою — «микроскопическое существование»[3], — по-видимому, художественно более точная. Вспомним: «Исчезло и скрылось существо ***никем*** не защищенное, *никому* не дорогое, *ни для кого* не интересное...» Существо, всеми этими категорическими словами приведенное не только к абсолютному минимуму человеческого существования, ценности и значения, но просто к нулю всего этого. Но ведь и на этом не останавливается повествователь, идет дальше, спускается ниже этого нуля (продолжение фразы): «даже не обратившее на себя внимание и естествонаблюдателя,

[1] «...так что странно было даже вообразить, чтобы когда-нибудь малолетним или ребенком казался не такой, будто бы так и родился на свет в полинявшем вицмундире с лысинкой на голове...» (III, 523).

[2] Московский городской листок, 1847, 30 мая.

[3] Русская эстетика и критика 40—50-х гг. XIX века. М., 1982, с. 114.

не пропускающего посадить на булавку обыкновенную муху и рассмотреть ее в микроскоп...»

Нет, Акакий Акакиевич не просто «маленький человек». Он, можно сказать, еще «меньше» маленького человека, ниже самой человеческой меры в этом сравнении с мухой под микроскопом. Маленький человек — у Пушкина: его станционный смотритель, его Евгений. Он именно маленький человек — с ударением на оба слова, ибо он и *маленький* и *человек* в конфликте «Медного всадника», перед превосходящим человеческую меру и ею пренебрегающим, ее попирающим — стихией, историей, государством, героем, наконец, истуканом, кумиром, *памятником,* фигурой *из другого материала.* Именно Пушкин ввел в большую русскую литературу фигуру маленького человека, с его «маленькой», незащищенной и угрожаемой, но человечески-полноценной жизнью, с его человеческой (количественно и качественно) мерой перед большими силами истории и судьбы. И одновременно с Пушкиным и сразу вослед ему Гоголь стал заглядывать куда-то дальше, пошел дальше по пути выяснения человеческих последствий государственной, петербургской российской истории, «всех последствий Петра»[1].

В петербургских повестях Гоголя с героем-чиновником был установлен особый масштаб изображения человека. Этот масштаб таков, что человек воспринимается как частица и дробная величина (если не «нуль», как внушает Поприщину начальник отделения — III, 198) по отношению к огромному и безличному целому, которому принадлежит; человек в этом качестве как бы меньше целого числа, каким является суверенная личность. Пределом этой редукции человека до «микроскопического» и почти нулевого значения и стал Акакий Акакиевич. Но именно этой предельной редукцией вопрос о *значении* жизни такого человека и выделился, вычленился как гоголевский «вопрос». По отношению к так увиденному герою и поднимается гоголевский запрос о *лице* человека.

Представляется, что гоголевскую тему *лица* позволительно соотнести с тем пониманием этой категории, которое дал в середине нашего века немецкий религиозный

---

[1] Замечание Достоевского в записной книжке 1875 г.: «А Гоголь был прямой отрицатель всех последствий Петра...» (Лит. наследство, т. 83. М., 1971, с. 314)

философ Романо Гвардини, с чьей книгой «Конец Нового времени. Попытка найти свое место» (1950) нас познакомил недавно С. С. Аверинцев. Книга эта — попытка религиозно-философской реабилитации человека массы как «фундаментальной человеческо-исторической формы», ставшей определяющим и, на общераспространенный взгляд, угрожающим фактором европейско-американской цивилизации XX века. Эта форма существования человека действительно заключает угрозу и, вероятно, приносит гибель ренессансному принципу богато развитой индивидуальности, но зато, так Гвардини надеется, эта новая ситуация оскудения человека в массе позволяет духовно резко, как никогда прежде, отделить от более поверхностного и элитарного, заданного Ренессансом, критерия «индивидуальности», значимого не для всех, — более глубокую, «скупую и строгую экзистенциальную сферу «лица», неотъемлемую от существования всякого человека. «Лицо» — решающий факт бытия человека — это «соотнесенность с Богом», «окликнутость человека Богом». Можно не быть одаренной индивидуальностью, но нельзя, оставаясь человеком, не сохранить «лицо». «Единственно этот факт делает каждого человека человеком. Не в том смысле, чтобы он имел присущие лишь ему дарования, но в том ясном, безусловном смысле, что каждый в своем самобытии не может быть как-либо заменен, представлен другим или вытеснен им»[1].

Разве не описана в этих последних словах ситуация петербургских повестей Гоголя и Достоевского, «Носа», «Шинели» и «Двойника»? Отчего эта перекличка философского анализа, основанного на суровом опыте середины XX века, с художественными данными, добытыми целым столетием раньше отъединенно от европейской и запоздало как будто бы в отношении к ней развивавшейся русской литературой? Эта литература уже имела дело с человеком в таком последнем унижении и оскудении, какое для западного мира и искусства станет столь ощутимой реальностью и актуальной темой уже в результате испытаний XX века (и Гоголева «Шинель» тогда получит международную известность и окажет сильное влияние на мировое искусство). Этот существенно прогнозировавший будущее цивилизации опыт русская литература при-

[1] Современные концепции культурного кризиса на Западе. М., 1976, с. 195—201 (реф. и пер. С. С. Аверинцева).

обретала в 30—40-е годы, в эпоху николаевского царствования, плоды же в этом опыте пожинались петровского государственного преобразования России (завершалась, как скажет несколько позже Достоевский, «реформа Петра» и петербургский период русской истории[1]), и средоточием этого опыта в литературе стал оформившийся в это время образ Петербурга[2], а тема «последних» и «малых сил» в своей исторической конкретности явилась заполонившей литературу темой (по преимуществу петербургской тоже) чиновника. Кончался петербургский период российской истории, и образом чиновника литература подводила ему человеческий итог. В разгар «чиновничьей» литературы, в 1846 г., отзываясь на «Двойника», С. Шевырев писал: литература «признала человечество в чиновнике — и с тем вместе решила, что весь русский народ должен пройти через это горнило очеловечивания...»[3]. Это были точные слова: чиновничья тема оказалась горнилом опыта литературы о человеке куда более широкого и всеобщего. Петербургский чиновник николаевской эпохи явился исторической формой критического испытания человеческой природы, как таковой. На короткое время чиновничья колея сделалась магистральным путем русской художественной антропологии, на вершинах прошедшим от Пушкина через Гоголя к Достоевскому (в первом же произведении которого этапы пути предстали наглядно

---

[1] См.: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч., т. 22, с. 40.

[2] Ср. замечание Г. Гачева: «Петербург же в XIX веке являл такой Архилевиафан, совершенно отделенный от человека, автоматизированно действующий механизм общественных отношений, какой западноевропейский индивид ощутит лишь в империалистической действительности XX века». (Гачев Г. Образ в русской художественной культуре. М., 1981, с. 63).

[3] Москвитянин, 1846, № 3, с. 187. — Тему «Двойника» Шевырев определил как «амбицию русского человека в чиновнике» и это главнейшее свойство литературного типа возводил к глубоким национальным судьбам, объясняя его исторически как плод петровской реформы, петровского преобразования-искажения самого существа национального характера, заключающегося в общинной принадлежности человека к родному целому, «миру»: «В русском человеке чувство личности заменяется тем чувством, которое создало пословицу: на людях смерть красна. Русский человек дорожит тем, что скажут о нем люди и по стольку ценит себя и личность свою, по скольку признают ее другие. Русский человек служит народу и миру. Петр Великий понял это в русском человеке — и к этому свойству нашему привил амбицию, привязал к русскому человеку шпагу и на этом чувстве основал табель о рангах, которая, хотя перенесена из чужой земли, но привилась так крепко на народном начале» (там же, № 2, с. 173).

в виде реакций героя на «Станционного смотрителя» и «Шинель»). Достоевский позже скажет (в 1862 г.) о «восстановлении погибшего человека» как об «основной мысли всего искусства девятнадцатого столетия», «мысли христианской и высоконравственной»[1]; это будет сказано по поводу романа Гюго, но это мысль самого Достоевского в русской литературе. Недаром это слово — *восстановление* — так свяжется с Достоевским в критике: в 1849 г. его произнесет П. Анненков (по поводу «Честного вора») — «попытка восстановления (réhabilitation) человеческой природы»[2], — а в конце века В. Розанов, заново обратившись к теме «Достоевский и Гоголь», определит дело Достоевского как «восстановление достоинства в человеке, которое он у него отнял»[3]. «Он» — это Гоголь, которому Розанов вменял упрек в «сужении и принижении» и даже «искалечении» человека[4]: квалификации одновременно несправедливые и проницательные — несправедливые как оценка роли Гоголя в литературе (путь которой он, по Розанову, отклонил, исказил, искривил), проницательные — как острое объективное наблюдение той деформации, которой действительно человеческий образ подвергся у Гоголя. Вот еще одно наблюдение еще одного проницательного читателя Гоголя и Достоевского — размышление над «наивной и первобытной» душой господина Прохарчина: «Но если вы поближе вглядитесь в эту предполагаемую наивность, то увидите, что душа Прохарчина лишь кажется вам первобытной, что это tabula rasa, но не в переносном, а в прямом значении, т. е. душа выскобленная, опустелая, выветрившаяся, не та, которая выходит из рук Создателя, а та, которую оставляют человеку тюрьма или застенок, чтобы он мог еще славить своего Создателя. Самый ум Прохарчина уже не девственный ум дикаря, которого не учили, а хаотический ум человека, которого забивали»[5]. Таков человеческий материал, с которым встретился молодой Достоевский и в котором он должен был решать свою задачу «восстановления». Образ же этот он принял, можно сказать, из рук Гоголя. Достоевский не мог не начать с го-

---

[1] Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч., т. 20, с. 28.
[2] Современник, т. XIII, 1849, № 1, с. 5.
[3] Розанов В. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. 3-е изд. Спб., 1906, с. 23.
[4] См.: там же, с. 278, 274.
[5] Анненский И. Книги отражений, с. 31.

голевского чиновника, от которого так далеко потом ушел; но выход его на свой художественный и духовный простор предполагал отправным и узловым пунктом в начале движения этого самого гоголевского чиновника, с восстановления человеческого образа в котором начал Достоевский, — восстановления, ибо образ этот был поставлен Гоголем под вопрос и задан как вопрос, тот гоголевский вопрос, который «почти давит ум», по позднейшему (1876) слову Достоевского же о Гоголе: «Эти изображения, так сказать, почти давят ум глубочайшими непосильными вопросами, вызывают в русском уме самые беспокойные мысли, с которыми, чувствуется это, справиться можно далеко не сейчас; мало того, еще справишься ли когда-нибудь?»[1] Гоголь и Достоевский и соотносятся в нашей литературе — как никакие другие ее создатели — как вопрос и ответ. Гоголевская деформация образа человеческого и давила ум, но она не была искажением пути литературы (по Розанову); деформация эта с последующим «восстановлением» Достоевского в телеологии русской литературы образовала ее магистральный путь.

4

Однако надо вернуться к носу маиора Ковалева как части целого. Утрата ее — совсем не то, что утрата любой другой части: «Будь я без руки или без ноги — все бы это лучше; будь я без ушей — скверно, однакож все сноснее; но без носа человек — черт знает что: птица не птица, гражданин не гражданин; просто, возьми да и вышвырни за окошко!» Утрата носа приравнивается к утрате всего, какого-то основного достоинства, утрате лица: маиору приходится закрывать на людях лицо платком, «показывая вид, как будто у него шла кровь». Этот образ закрывшегося человека еще раз мы встречаем у Гоголя уже как метафору, притом специфически петербургскую — метафору петербургского разъединения: «Словом, как будто бы приехал в трактир огромный дилижанс, в котором каждый пассажир сидел во всю дорогу закрывшись и вошел в общую залу потому только, что не было другого места» (VIII, 180).

Утверждая неравенство носа всем прочим частям, Платон Кузьмич Ковалев вполне согласен с древним Плато-

[1] Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч., т. 22, с. 106.

ном, в своем размышлении о добродетели (в «Протагоре») прибегнувшим к разъяснительному примеру: различие между частями золота и частями лица. Если разные добродетели («мудрость, рассудительность, мужество, справедливость, благочестие») можно рассматривать как «части» (проявления) добродетели, как таковой, то «не так, как части золота, похожие друг на друга и на то целое, которого они части, а как части лица: они не похожи ни на то целое, которого части, ни друг на друга и имеют каждая свое особое свойство»[1]. Вот так по-платоновски и нос рассматривается как часть, имеющая свое особое свойство и особое достоинство. Таков нос, однако сам коллежский асессор в целом как часть своего разряда людей (в уже комментированном пассаже) скорее подобен однородной части золота, похожей на целое и на другие части.

В чем же утверждаемое принципиальное неравенство носа другим частям? Оно усматривается из самой принципиальной оппозиции — не руке и ноге или даже ушам, но *скрытой* части тела: «Вы посудите, в самом деле, как же мне быть без такой заметной части тела? это не то, что какой-нибудь мизинный палец на ноге, которую я в сапог — и никто не увидит, если его нет». Особенное значение носа как самой заметной части определяется, таким образом, в плане фундаментального гоголевского разделения мира на *скрытое от глаз* и *видное всем*. Две эти области (или два эти состояния) у Гоголя присутствуют совсем не так, как они всегда наличествуют во всяком изображенном мире (естественная связь и противоречие явного и тайного в пушкинском мире), как и в мире реальном. Гоголь увидел мир в столь резком разделении и раздвоении на скрытое (и скрываемое), ускользающее от глаз и прячущееся от света и ярко освещенное, публичное, выставляющееся и выставленное «на всенародные очи». Тезис маиора Ковалева о носе и мизинном пальце типичен для гоголевского героя, отличающегося обычно двойственным стремлением что-то показать и выставить наружу и что-то скрыть поглубже, *выставиться* и *скрыться*. На смене этих двух мотивов и состояний целиком основана «Коляска», еще пуще «Носа» кажущаяся не обремененным значительным содержанием анекдотом, чистой шуткой. Редко где, однако, у Гоголя обнаруживается ста-

---

[1] Платон. Соч., т. 1. М., 1968, с. 237.

кой эффектной наглядностью глубокая гоголевская ситуация резкого насильственного выведения на свет от света прячущегося и от глаз ускользающего, как в знаменитой развязке: «И глазам офицеров предстал Чертокуцкий, сидящий в халате и согнувшийся необыкновенным образом» (III, 189). Человек, уже не лицо закрывший, а всего себя целиком упрятавший и застегнувший фартуком и кожею. «Все мною написанное замечательно только в психологическом отношении», — писал позднее Гоголь (VIII, 427) и спрашивал, отчего персонажи «Мертвых душ», «будучи сами по себе свойства совсем непривлекательного, неизвестно почему, близки душе» (VIII, 292). Отчего столь далекое от читателя и столь внешнее для него положение героя «Коляски» неизвестно почему близко нашей душе? Не превращается ли в углубленном переживании эта фарсовая сценка в картину из внутреннего мира, знакомую каждому по внутреннему опыту, но предельно по-гоголевски овеществленную и овнешненную? И не относится ли сказанное о существенности «в психологическом отношении» также и к «Носу»?

Означенная оппозиция — важнейшая как для героев Гоголя, так и для автора. Как для героев, так и для автора необыкновенно важно яркое поле обнаружения; важно публичное, видное всем, и важен сам этот акт публичного обнаружения, выставления напоказ. Ведь именно этим словом, так выражающим усиленную активность этого действия, любил Гоголь определять свою авторскую задачу, свое писательское призвание: «выставлять так ярко пошлость жизни» (VIII, 292), «выставлять неважные дела и пустоту жизни» (XII, 96). Из этих определений, однако, видно резкое несовпадение действий героя и автора, обозначаемых тем же самым словом. Стремлению героя выставиться и «показать себя свету» («В душе его возродилось желанье непреоборимое схватить славу сей же час за хвост и показать себя свету» — III, 98) резко противоречит стремление автора выставить героя и показать его свету — совсем не так показать и выставить, как хочет выставиться и показаться герой. В письме Плетневу от 5 января 1847 г. Гоголь так описывал эту свою борьбу с предстоящим ему человеком (с живым человеком в действительной жизни; но это, конечно, признание и о художественном отношении автора к человеку — предмету творчества): «Ко мне становился человек вовсе не тою стороною, какою он сам хотел стать передо мною; он

становился противувольно той стороной своей, которую мне любопытно было узнать в нем, так что он иногда, сам не зная как, обнаруживал себя перед мною больше, чем он сам себя знал» (XIII, 169). Такова и художественная борьба с героем на поле видимого, публичного, ярко освещенного: воле героя выставиться и показаться резко противоречит воля автора выставить и показать — «обнаруженную человеческую бедность» (VI, 243), «ничтожно-видную жизнь» (XI, 342), как раз ту самую, в которой показывается герой.

Такая «противувольная» обращаемость мотивов поведения героев на них же самих и против них наглядна в гоголевском оперировании таким первостепенным инструментом самоутверждения героев, как зеркало. В зеркало, можно сказать, не отрываясь смотрятся, находя там свое общественное признание (сам акт смотрения в зеркало есть стремление — недостижимое — человека увидеть себя извне, чужими глазами, каким его видят другие), Ковалев, Чичиков, переродившийся Чартков, значительное лицо. Заметим, кстати, что и в семантику носа, «играющую» в странной повести, входит невозможность увидеть свой нос без зеркала, что не забыл в другой своей повести Гоголь отметить («...и оттого отыскать ее талию было так же трудно, как увидеть без зеркала свой нос» — II, 241). Зато совсем не смотрится в зеркало Акакий Акакиевич: «и потому на себя почти никогда не глядел, *даже брился без зеркала*» (III, 447 — из первоначальной редакции). Так полярно, по-гоголевски, ориентируются его герои по отношению к важнейшему в его мире акту видения и глядения — на себя и по сторонам. То и другое внутренне связано — глядение в зеркало и верчение по сторонам, что, и то и другое, есть то же самое — всецелая обращенность лица человека вовне, выставленность напоказ и вывернутость наружу так, что уже ничего не осталось «внутри», как если бы внутреннее лицо человека полностью перешло во внешнее, а это последнее — в нос как крайнюю точку высунутости вовне. Поэтому Ковалев без носа лишается всего модуса существования: «Куда же я с этакою пасквильностию *покажуся?*» «С досадою закусив губы, вышел он из кондитерской и решился, против своего обыкновения, не глядеть ни на кого и никому не улыбаться». «Ковалев выступил поближе, высунул батистовый воротничок манишки, поправил висевшие на золотой цепочке свои печатки и, *улыбаясь*

по сторонам...» (все действия характеризуются префиксом вы-). Акакий же Акакиевич на себя не глядит, как и не смотрит по сторонам («И он брал, посмотрев только на бумагу, не глядя кто ему подложил...», «Но Акакий Акакиевич если и глядел на что, то видел на всем свои чистые, ровным почерком выписанные строки...» — III, 143, 145), как и никто на него не смотрит («Сторожа не только не вставали с мест, когда он проходил, но даже не глядели на него...» — III, 143). И сам повествователь на Невском проспекте уподобляется больше Акакию Акакиевичу, чем Ковалеву: «Я всегда закутываюсь покрепче плащом своим, когда иду по нем, и стараюсь вовсе не глядеть на встречающиеся предметы» (III, 45).

Но зеркало как орудие самоутверждения героя обращается автором в собственное орудие, и тогда возникает: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива». «Противувольно» зеркало самоутверждения обращается в зеркало самосознания, стыда, душевного очищения и душевной исповеди. Мера отличия этого внутреннего зеркала самосознания от внешнего зеркала самоутверждения хорошо видна, когда Гоголь сам их путает, рекомендуя в «Выбранных местах» и сопутствующих им письмах в качестве зеркала очищения то же самое внешнее зеркало, в которое любят смотреться его герои, результатом чего становится непроизвольно комическая картина, как в этом совете его молодым супругам: «положите между собою так, чтобы каждый из вас, откуда бы ни пришел и ни возвратился домой, не шел бы прямо друг другу на встречу, а зашел бы прежде в свою уборную и заглянул бы в зеркало, чтобы поправить на себе все во внешнем и во внутреннем или душевном смысле, чтобы никак не явиться друг пред другом неряхами в том и другом отношении» (XII, 348).

Среди синонимов ви́дения-показывания — еще один, богатый гоголевским смыслом. «Одни только белые каменные домы кое-где вызначивались» (III, 329); «и что-то страшное заключено в сем быстром мельканьи, где не успевает означиться пропадающий предмет...» (VI, 246). Показывались, были видны, не успевает стать отчетливо видным. Однако гоголевский глагол ощутимо неравен этим синонимам, мы чувствуем гоголевское превышение смысла в этом глаголе, благодаря чему цитируемые описания становятся выражениями той «брани света со тьмой» (VIII, 400), которая проникает гоголевский мир,

«Означиться», «вызначиться» не простое состояние видимости выражают, но напряженное состояние усилия и борьбы предмета с поглощающей тьмой или «быстрым мельканьем», с тем, в чем действительно «что-то страшное заключено»; «означиться», «вызначиться» — обрести видимую форму (стать видимым знаком) и тем самым спастись от исчезновения во мраке или быстром движеньи, в самой *видимости* обрести *значение* как сущность, противоположную исчезновению, ничтожеству, небытию. О *спасении* говорит этот гоголевский глагол. К нему прибегает юноша Гоголь и когда хочет сказать о задаче спасения всей жизни человека: «Холодный пот проскакивал на лице моем при мысли, что, может быть, мне доведется погибнуть в пыли, не означив своего имени ни одним прекрасным делом — быть в мире и не означить своего существования — это было для меня ужасно» (X, 111). Та же глубинная связь *значения* и *видимости* в этой формуле жизненной задачи. Означить существование — сделать его не только нужным людям («прекрасным делом»), но и *видимым людям;* противоположное, «ужасное» состояние — «погибнуть в пыли» — в другом юношеском письме того же 1827 г. рисуется такими образами, как «самая глушь ничтожности», «черная квартира неизвестности в мире» (X, 101).

Но эта забота — «означить существование» — сокровеннейшая забота и гоголевских героев, до самых смешных и ничтожных, до желания передать сенаторам и адмиралам и самому государю, что живет в таком-то городе Петр Иванович Бобчинский (просто *живет* — но чтобы в Петербурге об этом *знали,* как бы *увидели* из Петербурга его малозаметное существование, а оно тем самым стало *означено),* до «женитьбы» как смысла жизни («Ну, что ты теперь такое? Ведь просто бревно, *никакого значения не имеешь.* Ну, для чего ты живешь?» — V, 18), и в конце концов до съеденной дыни, о чем отметка («сия дыня съедена такого-то числа») означивает существование Ивана Ивановича[1]. Коляска, шинель, воротник (из бобра, куницы или хотя бы лучшей кошки) являются в мире Гоголя знаковыми предметами, знаками существования. Сюжет «Шинели» есть попытка героя, бессознательная (не из воли его исходящая, а от петербургского

[1] Замечание В. Кривоноса (см.: Кривонос В. Ш. Проблема читателя в творчестве Гоголя. Воронеж, 1981, с. 81).

мороза), приобщиться этому социальному знаковому миру (приобрел шинель, вышел к людям — вечером на центральные освещенные улицы), и действующим в нем мнимоважным значениям (выбор кошки лучшей, которую издали можно принять за куницу), катастрофически разрешающаяся: он так и не означил существования и исчез без следа.

На почве нашей повести *нос* оказывается знаком существования. Не шинель и коляска, не внешний предмет, а часть самого человека, часть центральная и выдающаяся его выставленного наружу и обращенного во все стороны внешнего лица; еще раз вспомним уже цитированное: «и зачем он выбежал на средину лица». Несомненно, это центральное, выдающееся положение носа на лице «играет» в сюжете. Нос как эмблема публичности, средоточие, пик внешнего достоинства и общественного признания, эмблема, следовательно, *гражданская* («гражданин не гражданин») и даже как бы государственная (оттого и вписана история в государственный географический кругозор), «орган общественного самоутверждения»[1], без чего нельзя ни жениться, ни получить место, и на людях приходится закрываться платком, без чего герой выпадает из общества, обращается в «существо вне гражданства столицы» (III, 330).

5

Есть, однако, место в повести, где «отчаянный маиор» как будто смутно догадывается и о «внутреннем», — его горячее возражение на аналогию, предложенную чиновником газетной экспедиции («на прошлой неделе такой же был случай»: сбежавший пудель черной шерсти оказался сбежавшим казначеем): «Да ведь я вам не о пуделе делаю объявление, а о собственном моем носе: стало быть, *почти то же, что о самом себе*».

Это ключевое место: в нем дано указание читателю и истолкователю повести. Газетный чиновник предлагает понять случай Ковалева как иносказание, предполагающее скрытое содержание и его расшифровку, Ковалев отвергает это истолкование (и все соответствующие критические интерпретации[2]) и просит принять «предмет та-

[1] Поспелов Г. Н. Творчество Гоголя. М., 1953, с. 111.
[2] О негодности метода символической (аллегорической) расшифровки «Носа» см.: Манн Ю. О гротеске, с. 37—38.

ков, как есть» (ответ Чичикова на вопрос Манилова, не скрыто ли в мертвых душах что-то другое — VI, 35). При этом он хочет наметить неясную связь исчезнувшей части с «самим собою»: а выражение это указывает в гоголевском языке на некую ощущаемую человеком свою независимую индивидуальную сердцевину. Ср. признание Хомы Брута в разговоре с сотником: сирота, безродный, не знал ни отца, ни матери, «и сам я — черт знает что» (II, 197). Ведь он признается в том своем внутреннем недостатке, который и предопределит его судьбу. О себе самом, т. е., очевидно, о внутренней своей личности весьма неясно пытается высказаться и маиор Ковалев.

Неясность заключена в центральном слове: *почти* то же... Зыбкая эта связь устанавливается между самым внешним и самым внутренним: все же это не то же самое, но «почти». Прозревается смутная связь, от крайней точки внешнего лица человека ведущая не во внешний же мир, но, очевидно, напротив, куда-то внутрь и вглубь, к сокровенному человеческому ядру. В отчаянном заявлении маиора заметно меняется типичное соотношение ценностей, представленное в другом месте с употреблением той же личностной формулы: «Он мог простить все, что ни говорили о нем самом, но никак не извинял, если это относилось к чину или званию». Эти два определения человека постоянно путаются у Гоголя. Логика «генерического подобия» (будет удачно так назвать ее, воспользовавшись понятием П. А. Флоренского: генерическое подобие есть принцип вещи, в противоположность принципу лица, — подобие двух вещей по роду и виду, по сходству признаков[1]) действует там, где речь должна идти о «самом» человеке. Мир Гоголя наполняется двойниками по «генерическому подобию», сходству признаков разной степени важности (имя, наружное сходство, чин), и происходят все время затрудненные, словно бы неуверенные разграничения и уточнения в этом тумане хронического недоразумения: не тот Шиллер, «другой маиор», подзывающий Ковалева на Невском проспекте, и пр.[2].

---

[1] См.: Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. М., 1914, с. 78—79.

[2] Наверняка Достоевский помнил о Гоголе и прямо о «Носе» (пассаж про коллежских асессоров), записывая в тетрадь в связи с печатной полемикой вокруг его пушкинской речи (а как раз в полемике этой образы Гоголя были выдвинуты против Достоевского): «Григ. Градовский первый выскочил заступиться за А. Градовского. В этой

Но и сам Гоголь вынужден разбираться и уточнять в серьезнейшей эстетической декларации, чтобы не перепутали и не приняли одного за другое: «Не тот смех, ...но тот смех...» (V, 169); и сам Гоголь, отбиваясь от «вихря недоразумений» вокруг его несчастной книги, объясняется, что его неправильно поняли: «обманулись сходством признаков» (VIII, 444).

Под логику генерического подобия абсурдно подводится и случай Ковалева (при отсутствии какого-либо сходства признаков): *«такой же* был случай», — в ответ на что Ковалев указывает на его совершенную индивидуальность и ни с чем не сравнимость, поскольку он относится к ни с чем не сравнимой индивидуальности самого Ковалева. Но в этой защите героем своей индивидуальности — свой абсурд, заключенный в этом «почти». Нарочитая неуверенность, приблизительность и растяжимость этой меры соотношения внешнего и внутреннего, самого видного и самого невидимого — есть выражение основной неясности, сбивчивости и путаницы относительно внешнего и внутреннего лица человека. Имманентная логика внутренней связи части и целого, телесного и духовного организма уступает внешней логике разобщения не только отдельных друг от друга субъектов, но и чиновных ведомств. На этом основан диалог героя с Носом в Казанском соборе: в подтверждение невозможности между ними «тесных отношений» (внутренних отношений в составе единого организма) Нос ссылается не только на свою субъектную независимость («Я сам по себе»), но и на службу по другому ведомству.

Это ковалевское «почти» есть вообще свидетельство о неясности, туманности, аморфности всех представлений о действительности, царящей в мире повести. Она, конечно, наглядна в отношении к необыкновенно-странному происшествию. «Он хотел его куда-нибудь подсунуть: или в тумбу под воротами, или так как-нибудь нечаянно выронить, да и повернуть в переулок». Вот формула состояния сознания всех участников несбыточной истории: все неясно рассчитывают «так как-нибудь» выйти из положения. «Хотя бы уже что-нибудь было вместо носа, а то ничего!», «как-нибудь приставьте». Но это формула состояния не только сознания персонажей, это формула состоя-

однофамильности есть нечто смешное. (Думал ли Г. Градовский, что все Градовские должны защищаться, если заденут одного?)». — Неизданный Достоевский. Лит. наследство, т. 83. М., 1971, с. 698.

ния мира. «Друг мой, теперь такое время, что вряд ли у кого из нас здрава, как следует, голова», — писал Гоголь С. Т. Аксакову (XIII, 375). Это всеобщее, «повсеместное помраченье» (VIII, 361) было для Гоголя историческим признаком современного состояния человека. Гоголевские образы этого состояния — *туман, ослепленье, сон наяву*. Нарастая, образы эти породили эсхатологическую атмосферу «Выбранных мест из переписки с друзьями». «Стряхни же сон с очей своих и порази сон других» (VIII, 281). «Была на то воля Промысла, чтобы непостижимая слепота пала на глаза многих» (VIII, 284). «Очнитесь! Куриная слепота на глазах ваших!» (VIII, 308). «Проходит страшная мгла жизни, и еще глубокая сокрыта в том тайна» (VI, 692). Гоголь дал единственное во всемирной культуре столь потрясающее поэтическое свидетельство о том историческом состоянии, о котором сказано: «Теперь мы видим как бы сквозь тусклое стекло, гадательно, тогда же лицем к лицу; теперь знаю я отчасти...» Ви́дение предельно неясное, неотчетливое, гадательное, сквозь тусклое стекло, и знание предельно сбивчивое, неуверенное, «отчасти» (ковалевское «почти»; ср. вообще исключительную роль неопределенных словечек, передающих это знание «отчасти» и создающих «сумеречный туман над текстом»[1] — «как-то», «какой-то», «несколько», «даже», и «как-то даже», и «несколько даже», и «в некотором роде», «кажется», «впрочем», и несть им числа) и есть состояние гоголевских героев, ви́дение же, знание (человеком мира и другого человека) «лицем к лицу» — чаемый гоголевский идеал.

«Точно туман какой-то ошеломил, черт попутал» (IV, 94). «Туман» дважды прямо вступает в действие «Носа» в тех местах, где обрывки даже такой невозможной фабулы могли бы все-таки как-то связаться: происшествие «закрывается туманом», и дальнейшее неизвестно. В оформлении мира повести моментом решающим было устранение первоначальной развязки (в черновой редакции) — пробуждения Ковалева. Все стало происходить в действительности, хотя и как будто во сне. «Мотивировка сюжетного движения сном, как леса художественной постройки, убрана Гоголем. Но композиционный прием отрывочной склейки кусков сохранен и даже острее подчеркнут»[2]. Мотивировка убрана — композиция сна осталась.

[1] Белый А. Мастерство Гоголя, с. 245.
[2] Виноградов В. В. Поэтика русской литературы, с. 24.

Какой-то «вывернутый в реальность сон»[1], сон, который «непроницаем и выхода из него нет»[2]. Устранена оказалась *граница* сна и яви, фантастического и действительного, мнимого и реального, бреда и достоверного во всех материальных подробностях быта. Тем самым слились с действительностью туманные («Ничего не разберу!..» — позиция Ивана Яковлевича перед совершившимся фактом), косноязычные, извращенные относительно главных вещей и соотношений представления героев о действительности. Не будет невероятным предположить, что такого рода *диффузию* бесформенного сознания персонажей с внешней реальностью и представляет собой косноязычный сюжет «Носа». Такой диффузией фантастического и реального, «тумана» в головах людей и в порядке вещей и представлялось Гоголю состояние современного мира.

Квартальный, отождествивший в конце концов раздвоившийся предмет-героя с самим собой, Носа с носом, в оправдание первоначальной своей ошибки ссылается на *близорукость:* «И странно то, что я сам принял его сначала за господина». *Принять за* — одна из типичных позиций гоголевских героев; это может быть и ошибкой, и целью: так, кошку лучшую «издали можно было всегда принять за куницу». Но в том и другом случае оптическая ошибка задана ошибкой по существу, «помраченьем» в определении значений и ценностей (во втором случае самим приданием такого значения этим тонким различиям между куницей и кошкой, даже лучшей). Типичная также оптическая позиция героя, а в нашем случае

---

[1] Мильдон В. И. Заколдованное место. Образ пространства в творчестве Гоголя (неопубликовано).

[2] Из курса лекций Л. В. Пумпянского о Гоголе, прочитанного в Петрограде, в бывшем Тенишевском училище, в 1922 г. Ситуацию повести «Нос» Л. В. Пумпянский рассматривает расширенно в контексте русской литературы как ситуацию «скверного анекдота», в которой действительность принимает характер безвыходного дурного сна: «Личность в скверном анекдоте теряет вдруг все свое общественное значение, ранена в центр свой. Тщетно она старается проснуться, сон непроницаем и выхода из него нет. Глубокое сознание заснувшим своей правоты и бессилие доказать; все двери закрыты».

Сохранившиеся в архиве Л. В. Пумпянского авторские конспекты лекции о «Носе» пополняют материалы об особенном внимании к этой повести в филологии начала 1920-х годов (см. комментарий А. П. Чудакова в кн.: Виноградов В. В. Поэтика русской литературы, с. 483) (См.: Семиотика города и городской культуры. Петербург. — Труды по знаковым системам XVIII. Тарту, 1984, с. 136).

рассказчика — в его заключительном заявлении: *«Теперь только по соображении всего видим*, что в ней есть много неправдоподобного». Человек не видит реальности перед своими глазами, и ви́дение его претерпевает фантастические превращения: «Да теперь-то я *опять вижу,* что она как будто хороша» (Подколесин о невесте — в ответ на убеждения Кочкарева: «Ты *рассмотри сам хорошенько»* и после того, как «начали говорить: длинный нос, длинный нос — ну, я *рассмотрел и вижу сам,* что длинный нос» — V, 36). И Гоголь сам, подобно Кочкареву, взывал к своим корреспондентам: «...подумай хорошенько и рассмотри со всех сторон (...). Нет, ты просто не рассмотрел этого дела» (XI, 261—262); «Оглянись вокруг себя и протри глаза...» (XI, 342) — и, подобно Подколесину, признавался: «теперь, как я рассмотрю их...» (XII, 51). У Гоголя нельзя просто смотреть и видеть, как это обычно у Пушкина; самый акт смотрения и *рассмотрения* того, что перед глазами, становится напряженным, усиленным действием, подверженным оптическим обманам (принять за), почти неизбежным, заданным некими фундаментальными нарушениями в самых основах мира, и диковинным, прямо фантастическим превращениям — как у близорукого квартального, которому для опознания носа в Носе стали нужны *очки:* «Но к счастию были со мной очки, и я тот же час увидел, что это был нос». (Но и Гоголь надеется на «очки» для сбившегося и спутавшегося нынешнего человека; так, «зрительным выясняющим стеклом перед читателями» должна стать Одиссея, переводимая Жуковским, она должна вести их, «как искусный лоцман, сквозь сумятицу и мглу, нанесенную неустроенными, не организовавшимися писателями» — VIII, 238, 241.)

Квартальный приводит пример, иллюстрирующий нужность очков, и этим примером оказывается *лицо:* «Ведь я близорук, и если вы станете передо мною, то я вижу только, что у вас лицо, но ни носа, ни бороды, ничего не замечу». Лицо таится в повести в тени носа, скрыто мнимой «омонимией носа» (теперь снятой благодаря очкам). Но это скрытое основное значение повести. Речь в ней идет о лице человека, о том, как его *рассмотреть* и какие случаются тут оптические обманы как следствие «близорукости», бесформенного, туманного видения, «как бы сквозь тусклое стекло», «без очков». Один такой обман — *лицо без частей* («вижу только, что у вас лицо»), без того драгоценного качественного разнообразия и бо-

гатства, которое ведь недаром Платон взял убедительнейшим примером в рассуждении о таком важнейшем предмете, как добродетель и ее «части», *разные* добродетели: нечленораздельное, голое и пустое, «гладкое, как яйцо»[1], бесформенное, бескачественное, *безличное* — это в народной демонологии у разных народов лицо нечистой силы, лицо беса. Другой обман, а по существу, тот же самый, порождающий необыкновенно-странное происшествие и порожденный тем же дурным зрением («Ничего не разберу!») — часть без лица, часть вне лица, часть как лицо, как значительное лицо.

За сюжетным абсурдом, распавшимся действием «Носа», которого начала и концы «закрываются туманом», открывается как вопрос и тайна человеческий образ, деформированный и разъятый, в котором части абсурдно отъединяются друг от друга и своего целого и соединяются «на живую нитку» (как две разорванные линии действия в показаниях квартального надзирателя[2]), внешнее с внутренним, видимое с невидимым, кончик носа с «самим собою», «крайня степень вещества» и «черта начальна божества» в человеке, — связываются неясно, шатко, приблизительно, проблематично, «гадательно» — ковалевским «почти».

6

Гоголь писал в 1846 г. о русской комедии, что в ней заметны (за исключением Фонвизина и Грибоедова) «легкие насмешки над смешными сторонами общества, *без взгляда в душу человека*» (VIII, 396). Эти слова выражали, конечно, сознательное отношение позднего Гоголя к серьезным целям комического творчества; но, вероятно, ошибкой было бы посчитать, что эти слова не имеют отношения к таким самодовлеюще-комическим «шуткам» середины 30-х годов, как «Нос» или «Коляска». По нашему убеждению, нет разрыва между гоголевской философией комического с ее серьезным психологическим обоснованием и органической, спонтанной комической поэтикой названных «шуток». Всем ходом настоящей статьи мы хотели показать, что нет понимания «Носа» и «Коляски» без своего рода психологического углубления в них (имен-

[1] Флоренский П. А. Столп и утверждение истины, с. 707.
[2] См.: Виноградов В. В. Поэтика русской литературы, с. 24.

но «своего рода» психологического, не забывая о тех необыкновенных проявлениях, в которых оно существует у Гоголя). В «Носе» находили сатиру на «смешные стороны общества», но пора отнестись к нему глубже и прочитать в нем «взгляд в душу человека», столь «необыкновенно-странным» образом сформировавший юмористическую стихию этого уникального произведения.

Поздний Гоголь, правда, писал о своем комическом творчестве до «Ревизора», что он смеялся «даром, напрасно, сам не зная зачем» (VIII, 440), и, вероятно, эта самооценка должна была относиться к «Носу». Повесть эта, как тонко заметил Ю. Манн, может быть воспринята «или серьезно-комично, или только комично»[1]. То или другое восприятие будет, однако, более либо же менее глубоким и даже точным. Гоголь дал и такой комментарий к повести, тоже позднейший, — когда сказал в «Театральном разъезде» о тех, «которые от души готовы посмеяться над кривым носом человека, и не имеют духа посмеяться над кривою душою человека» (V, 156). Этим он и сказал о двух возможных восприятиях «шутки», допускающей *углубление* от «носа» к «душе», — скажем так, приняв от Гоголя структурное указание на два плана, которые должен суметь («иметь дух») разглядеть читатель. Регулятор, весьма неуверенный и ненадежный, соотношения планов — словечко «почти»; в нем и вправду, по слову А. Белого о гоголевских «мелочах», «зарыта собака»[2].

Словечком этим как раз и намечено углубление, шаткий мостик от внешнего к внутреннему человеку, и им же этот последний опять «почти» приравнен внешнему, углубление выравнено. В позднейшей из гоголевских статей Иннокентия Анненского (1909) есть замечание о двух слитых жизнью людях в каждом человеке («один — осязательный», «другой — загадочный, тайный (...), сумеречная, неделимая, несообщаемая сущность каждого из нас»), из которых Гоголь оторвал первого, осязательного, от второго, сумеречного, оставив второго в тени, развил «типическую телесность», так что «первый, осязательный, *отвечал теперь за обоих*»[3]. Пользуясь этим образом, мож-

---

[1] Манн Ю. Поэтика Гоголя, с. 100.

[2] «Но содержанья, зарытого в деталях, не видишь сперва»; в мелочах, между тем,— «зарыта собака» (Белый А. Мастерство Гоголя, с. 44, 46).

[3] Анненский И. Книги отражений, с. 226—227.

но сказать, что нос отвечает в повести за лицо, за «душу», за всего человека, за «самого» человека. Он отвечает за все лицо человеческое, вмещающее и «нос», и «душу». Но отсюда и получается — как безумное следствие — раздвоение носа и соответственно невозможного действия повести. «Взгляд в душу человека» упирается в нос. Но этот наглядный абсурд и свидетельствует об ошибке, заключающейся в овнешнении внутреннего. Он свидетельствует той гоголевской логикой, по которой «самые ошибки уже подают идею о том, как избежать их, бесхарактерное подает мысль о характерном, мелкое и плоское вызывает в противоположность дерзкое и необыкновенное, углубление вниз подает идею о возвышении вверх и наоборот» (VIII, 78). Так и гипертрофия носа, осмелимся предположить, «подает идею» о лице и «самом» человеке; это как в «Мертвых душах» — только «одно бездушное тело» скончавшегося прокурора впервые и подало идею о его душе: «Тогда только с соболезнованием узнали, что у покойника была, точно, душа, хотя он по скромности своей никогда ее не показывал» (VI, 210).

Среди малочисленных современных Гоголю критических мнений о «Носе» забыт простодушно-проницательный отклик А. М. Бухарева (архимандрита Феодора), духовного писателя, встречавшегося с Гоголем в конце 40-х годов: «Ваш даже «Нос» напомнил мне, как я, позабыв в иную пору, что такое жизнь моя и чем я должен в жизни заниматься, точно иногда хлопочу, суечусь, беспокою других, а на деле оказывается, что ищу не больше, как своего носа, и, ощупав его наконец у себя, успокоиваюсь, как будто какое великое сокровище нашел... Пресмешная, право, эта шутка ваша! Беремся, напр., исправлять других, примериваем к этому делу тот или другой ключ, а ключ этот ближе, пожалуй, нашего носа к нам, в истинном и уже готовом для нас раскрытии тайны нашего же «я». Подобная мысль как будто сама собою приходит мне при чтении вашего «Носа»[1].

В этом отклике живо почувствовано то углубление, которое допускает «шутка» (от внешнего человека к внутреннему), то «приближение» к сокровенному («ближе, пожалуй, нашего носа к нам»), «взгляд в душу человека», странным образом в ней заключенный. Это столь прос-

[1] Три письма к Н. В. Гоголю, писанные в 1848 году. Спб., 1861, с. 145.

тое впечатление — впечатление с углублением. А. М. Бухарев, собеседник позднего Гоголя (целью его сочинения было примирить Гоголя «Выбранных мест из переписки с друзьями» с его «прежнею деятельностию»[1], со всем его поэтическим творчеством, представить самому же Гоголю оправдание его творчества в свете духовных итогов «Переписки»), полагал ответ на вопрос и раскрытие тайны «уже готовым» (в учении христианства о человеке) и в этом вторил Гоголю «авторской исповеди», тогда же писавшему: «Как бы то ни было, но жизнь для нас уже не загадка» (VIII, 461). Однако русской литературе Гоголь передал «вопросы» и «загадки» — их и воспринял от Гоголя молодой Достоевский.

В статье о «Носе» и «Двойнике» А. Л. Бем назвал повесть о господине Голядкине «художественной отповедью» гоголевскому анекдоту: «Нос» больно задел Достоевского и вызвал резкую художественную отповедь». По мысли исследователя, Достоевского больно задело анекдотическое обессмысленное искажение его, Достоевского, идеи, потенциально таившейся в «Носе», — идеи замещения и вытеснения человека, которая явится «осмысленной» — как «трагедия личности» — в «Двойнике». Гоголь «пропустил идею», «не заметил» трагедии, свел трагедию к анекдоту, не выявил, не углубил мимоходом намеченные возможности — словом, не написал «Двойника», а написал «Нос». Самое это столь выразительное различие между *носом* и *двойником* как предметами и героями есть для исследователя различие между внешним анекдотическим, уводящим от «проблемы личности», и глубоким трагическим решением той же, в сущности, темы. Намеки же «на возможность углубления сюжета» А. Л. Бем усматривал в том самом нашем словечке «почти» — заключенное в нем углубление и ведет от Гоголя к Достоевскому: «Ведь «нос» был почти то же, что сам Ковалев; достаточно отбросить это «почти» и перед вами не «Нос», а двойник»[2].

Внимательный исследователь раннего Достоевского, А. Л. Бем разделял возобладавшее в критике начала XX века понимание отношения Достоевского к Гоголю как

---

[1] Три письма к Н. В. Гоголю, писанные в 1848 году, с. 3—4.

[2] Бем А. Л. У истоков творчества Достоевского. Прага, 1936, с. 139—163; также: Бем А. Л. Достоевский — гениальный читатель.— В сб.: О Достоевском, сб. II, под ред. А. Л. Бема. Прага, 1933, с. 20—22.

резкого отталкивания, борьбы и разрыва, односторонне направленного «преодоления Гоголя»[1], — понимание, выразившееся у В. Розанова, о чем уже шла у нас речь, или в формуле их «полярной противоположности», отчеканенной Вячеславом Ивановым: «у одного лики без души, у другого — лики душ»[2]. Этот акцент на «преодоление», остро подчеркивая «новое слово» Достоевского, заслонял в то же время другую сторону дела — глубокую подготовку этого слова в недрах гоголевского творчества, в том числе не в последнюю очередь в «Носе». Поэтическая антропология Достоевского была подготовлена тем *раздвоением* в человеческом образе, которое, в самом деле, и высказалось, как в фокусе, в этой ключевой фразе: «почти то же, что о самом себе». А. Л. Бем верно почувствовал в этом «почти» обращенность к будущим темам Достоевского, но расценил его как досадное гоголевское препятствие, исказившее чистоту идеи, не почувствовал бездны, которая открывается в этом словечке, всей безмерной необходимой значительности анекдота Гоголя на пути к трагическому откровению Достоевского, не увидел, что путь русской литературы лежит через это «почти».

Человеческий образ у Гоголя, в самом деле, распался на «лики без души» («нос») и загадочный, неизвестный внутренний лик («душа» или «сам» человек), не имеющий выражения, слова, *лица*. На художественном языке Гоголя это распадение в человеке представлялось наглядно в виде пространственного отделения и отрыва, удаления, «убегания» внешнего человека от внутреннего; это и породило такие картины, как выше уже цитированное: «убежит от самого себя прямо в руку к черту», или в ранней статье: «люди, кажется, отбежавшие навеки от собственного, скрытого в самих себе, непостижимого для них мира души...» (VIII, 149). Реализацией этой картины ведь и является действие «Носа». Вспомним также Собакевича с его словно бы удаленной из тела и «где-то за горами» спрятанной душой (VI, 101).

После в литературе, у Достоевского, мы встретим прямое наследование гоголевского способа характеристики человека, только что описанного, как бы вместе с тем человеческим типом, которому он соответствует. Это тип

---

[1] Бем А. Л. У истоков творчества Достоевского., с. 134.
[2] Иванов В. Борозды и межи. М., 1916, с. 17.

человека, не имеющего «благообразия», о котором произносит рассуждение Макар Иванович Долгорукий. «Иной весь раскидался, самого себя перестал замечать»[1] — разве это не тот же гоголевский (по своему художественному происхождению и даже языку характеристики), оторвавшийся от «самого себя» человек? Однако вопрос о том, что значил взгляд Гоголя на человека для новой антропологии Достоевского, конечно, не сводится к этой преемственности в характеристике определенного типа (хотя и она сама по себе не узка, ибо человек «неблагообразный» — широкий тип, знаменующий целое состояние мира — так и у Достоевского, но тем более так у Гоголя; но, конечно, подобный способ характеристики — периферийный у Достоевского). Этот вопрос — один из центральных в истории нашей литературы; как уже было кратко сказано выше, он лежит на ее магистральном пути.

Мы говорили о деформации образа человеческого, явившейся страшным делом Гоголя в русской литературе. Но это страшное дело было и великим творческим вопросом, обращенным к той же литературе. Странным, кажется, путем гоголевская «негативная антропология» означала одновременно крайнее овнешнение и упрощение образа человека (на фоне целостного пушкинского человека, духовно-телесного, сложно-простого) и новое и таинственное его усложнение и углубление. В составе образа Гоголь произвел резкое расчленение, раздвоение: «внешнего нашего человека» (который «тлеет»: «мертвые души») в составе образа он отделил от человека внутреннего (который призван со дня на день обновляться: духовная программа позднего Гоголя, на языке которого это внутреннее дело обновления и самовосстановления человека называется его возвращением в «самого себя», — Гоголь «Выбранных мест» и «Развязки Ревизора» как бы разрабатывает для убежавшего «от самого себя» человека это обратное духовное движение[2], — его обращением с глубоким и беспощадным взором «на самого себя»[3]). Это разделение в образе и было главным словом гого-

---

[1] Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч., т. 13, с. 302.

[2] «Ваш же принцип» — писал в конце 1848 г. Аполлон Григорьев Гоголю — «вечный принцип собирания и сосредоточения самого себя» (Аполлон Александрович Григорьев. Материалы для биографии. Пг., 1917, с. 118).

[3] «Вы думаете, возможен этот поворот смеха на самого себя, противу собственного лица?» (IV, 136).

левской художественной антропологии; и было оно тем великим вопросом, оставленным Гоголем литературе и «русскому уму» (еще раз вспомним цитированные слова из «Дневника писателя» за 1876 год).

Этот гоголевский разрыв в человеке и задавал вопросы, «давящие ум», о которых скажет потом Достоевский. Он побуждал к неизвестному ранее литературе углублению в человека, задавая этот вопрос о глубине, в которой таится «сам» человек. Эта темная (у Гоголя) глубина и должна была осветиться самосознанием и словом, обрести «лицо» («лики душ», по Вяч. Иванову), стать идеей и образом «человека в человеке». «Человек в человеке»: присмотримся к этому основному понятию поэтической философии Достоевского, к образному представлению, в нем заключенному, — представлению о человеке, таящемся в человеке, — не наследует ли оно — но и в самом деле через «преодоление», «восстановление» — тому расчленению, той работе, которую произвел в человеческом образе Гоголь?

1982

ПЕРЕХОД ОТ ГОГОЛЯ К ДОСТОЕВСКОМУ

1

В первые дни по смерти Достоевского Н. Н. Страхов вспоминал начало его пути — тот эпизод в «Бедных людях», где герой романа спорит с гоголевской «Шинелью»: «Таков был первый шаг Достоевского, сделанный еще в 1846 году. Это была смелая и решительная поправка Гоголя, существенный, глубокий поворот в нашей литературе»[1]. На это место в воспоминаниях Страхова редакция «Руси» (т. е. ее издатель И. С. Аксаков) возразила тут же в особом примечании: «Не поправка, а дополнение, движение вперед по открытому, намеченному Гоголем пути».

Диалектика темы «Гоголь и Достоевский» выразилась рельефно в этих репликах. Иван Аксаков в этом споре был человеком «старой», гоголевской ориентации[2], Страхов лучше видел другую сторону дела. Спор как будто

---

[1] Выступление Страхова в заседании памяти Достоевского Славянского благотворительного общества 14 февраля 1881 г. Напечатано: «Русь» 1881 г. 28 февр., а также: Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского. Спб., 1883, Приложения, цитированное место на с. 62.

Впервые о «повороте» по отношению к Гоголю в «Бедных людях» Страхов сказал еще в 1867 г.: «Но поворот виден был сразу» (Отечественные записки, 1867, т. 170, № 2, с. 551).

[2] Ср. как в конце 1845 г., еще по слухам, И. Аксаков писал, что «Отечественные записки» «нашли новую звезду, какого-то Достоевского, которого ставят чуть ли не выше Гоголя, находя в Гоголе много славянофильского духа!!!...» (Иван Сергеевич Аксаков в его письмах, т. 1, ч. 1, с. 313). Любопытно, что и другие лица из круга Гоголя (Языков, Плетнев) сообщали ему в 1846 г. о новом писателе как о «каком-то Достоевском» (Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. XIII. Л., 1952, с. 460. — Здесь и далее Гоголь цитируется по Полному собранию сочинений в 14 томах (1937—1952) с указанием в тексте тома и страницы). В языке самого Гоголя словечко «какой-то» имело тенденцию обозначить мнимую величину («никакой»).

бы о словах отражал действительную проблему, которою сразу же озадачил всех Достоевский своим появлением в литературе. Легендарная фраза: «Все мы вышли из гоголевской «Шинели», кому бы она ни принадлежала, оказалась удачной формулой этого двустороннего отношения: «вышел» одновременно — «произошел» и «ушел», «оторвался». Обе стороны дела были заметны сразу же в тот момент, как он «вышел», — но охватить их вместе было не просто, как видим, и три с половиной десятилетия спустя, когда путь Достоевского уже закончился.

В первых отзывах Белинского заметны характерные колебания. С одной стороны, влияние Гоголя относится «только к частностям, к оборотам фразы, но отнюдь не к концепции целого произведения и характеров действующих лиц». Но в то же время как раз в общем и целом Достоевский — и даже «навсегда» — помещен в гоголевское русло: «Гоголь навсегда останется Коломбом той неизмеримой и неистощимой области творчества, в которой должен подвизаться г. Достоевский»[1]. Легко рассмотреть в этих двух положениях в одной и той же статье Белинского возможности разных концепций, которые отразятся впоследствии в столкновении мнений Страхова и И. Аксакова.

Около этого вопроса кружится в критике 40-х годов обсуждение темы «новый писатель и Гоголь»: как соотносятся в новом писателе[2] его очевидная зависимость от Гоголя и не менее очевидная самостоятельность? В чем заключается та и другая — в «содержании» или «форме»? Продолжает он гоголевский путь или делает «поворот»? Не случайно разноречие в самих понятиях, в которых разные критики пытаются определить ситуацию; мы видим это, сопоставляя статьи Валериана Майкова и Аполлона Григорьева.

Точка зрения Майкова: Гоголь «содействовал к совершенной реформе эстетических понятий в публике и в писателях, обратив искусство к художественному воспроизведению действительности. Произвести переворот в этих идеях значило бы поворотить назад. Произведения г. Достоевского, напротив того, упрочивают господство эстетических начал, внесенных в наше искусство Гоголем, дока-

---

[1] Отечественные записки, т. XLV, 1846, № 3, отд. V, с. 8, 7. То же: Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. IX. М., 1953, с. 552, 551.

[2] Так его назвал сам Гоголь в письме А. М. Вьельгорской (XIII, 66).

зывая, что и огромный талант не может идти по иному пути без нарушения законов художественности. Тем не менее, манера г. Достоевского в высшей степени оригинальна, и его меньше, чем кого-нибудь, можно назвать подражателем Гоголя». Это манера *противоположная* гоголевской, что, по Майкову, стало препятствием к популярности Достоевского. Итак, слова «поворот» и «переворот» уже появились на сцену, хотя и пока в отрицающем их контексте, ибо Майков как раз не считает, что имеет место переворот в *идеях* («эстетических началах») и поворот в *направлении*. Есть «лишь» противоположность манеры — «оригинальный прием в изображении действительности». Но это «лишь» может сильно измениться в значении в зависимости от того, как понимать «прием» и «манеру». Майков понимает их очень содержательно, и поэтому новое в Достоевском в его характеристике существенно и конкретно («Гоголь — поэт по преимуществу социальный, а г. Достоевский — по преимуществу психологический»), тогда как гоголевские «идеи» и «путь», которым верен и следует Достоевский, очерчены достаточно общо. Акцент падает на оригинальный прием, хотя он и подан как непринципиальное отличие; однако в тенденции, которая чувствуется в характеристике Майкова, это отличие может как раз превратиться в принципиальное: «А между тем этот прием, может быть, и составляет главное достоинство произведений г. Достоевского»[1].

Аполлон Григорьев оценивал ситуацию, кажется, прямо противоположным образом: «Но большая разница быть продолжателем, развителем школы учителя и быть продолжателем его идеи». В Достоевском он находил развитие школы Гоголя, но не идеи и духа; «школа» же у него означала «манеру»: Достоевскому, может быть, «суждено довести до nec plus ultra гоголевскую школу, т. е. гоголевскую форму и манеру, но не дух того, кто так энергически, так сурово-грустно говорит, что «пора, наконец, дать отдых бедному добродетельному человеку»[2].

Таким образом, грубо говоря, Майков находил в начинающем авторе продолжателя Гоголя по «содержанию», а отличие видел в «форме», Григорьев — наоборот. По су-

---

[1] Отечественные записки, 1847, № 1, отд. V, с. 3. То же: Сочинения В. Н. Майкова в 2-х т., т. 1. Киев, 1901, с. 206—207.
[2] Финский вестник, 1846, т. IX, май, с. 27, 29.

ществу же негоголевский «дух» Григорьев описывал близко к тому (дробный душевный анализ — «больше Гоголя», — правда, клонящийся, по Григорьеву, в «ложную сентиментальность»), как Майков характеризовал «оригинальный прием». При этом сходстве их наблюдений по существу они так решительно расходились в определениях и тем самым в истолковании ситуации «нового Гоголя» (иная идея — отход от Гоголя в главном — или иная манера — новаторство в рамках «гоголевского направления»), а также в оценке этой «идеи» (у Григорьева — менее положительная).

Майков из критиков 40-х годов наиболее решительно и безоговорочно принял Достоевского и оценил его творческую оригинальность; определяя последнюю как манеру, противоположную гоголевской, он ввел в эти рамки «манеры» ту оппозицию Гоголю, с которой выступил молодой Достоевский; оппозиция Достоевский — Гоголь в целом тем самым у Майкова не возникала; подтверждалась верность гоголевским началам, но в очень широком и общем смысле («воспроизведение действительности»); в этом общем виде картина напоминала тезис Белинского: Гоголь открыл («Коломб») неистощимую область творчества, внутри которой уже определяется самостоятельность Достоевского (однако данная «крупным планом» характеристика этой самостоятельности — «манеры» — не вполне сходилась с общей картиной). Григорьев в оригинальности Достоевского сразу увидел иное — расхождение с Гоголем по существу, в самом деле «поправку» Гоголя, по более позднему слову Страхова, — но Григорьев не принимал «поправку», расценивая в сороковые годы (и позже — в пятидесятые) тенденцию Достоевского как отход, отклонение от более верного гоголевского пути. Обе эти интерпретации говорят об авторитетности Гоголя: положительное развитие через противоречие Гоголю в самой идее творчества — это в сознание 40-х годов еще не укладывалось.

Ситуация «Достоевский — Гоголь» в текущей критике отражалась с большой непосредственностью, разные стороны этого отношения выявлялись в разных критических восприятиях. Живое чуткое восприятие современников было разносторонним зеркалом разносторонности ситуации. Мы можем поэтому многое получить в понимании темы, рассматривая эти отражения. Обозрение критики нам дает экспозицию темы в разных ее аспектах.

В поднявшемся вокруг Достоевского обсуждении выделились два пункта, привлекшие больше всего внимания: это, во-первых, гуманное содержание («глубоко человечественный и патетический элемент»[1] в Достоевском) и, во-вторых, вопрос стилистический — *слог* молодого писателя, который сразу же возбудил всеобщие толки и стал в средоточие споров о Достоевском.

* * *

«Сосредоточенность на стиле, выполнение определенного стилистического задания чрезвычайно существенны для первого романа Достоевского. Именно здесь открывается своеобразие позиции, занятой Достоевским...»[2]

В этой сосредоточенности на стиле объединяются автор романа, во внутреннем мире романа — его герой (Макар Девушкин, ищущий «слога»), во внешнем мире — критики и читатели. Среди последних — сам Гоголь, отозвавшийся на Достоевского кратко и глухо, но посмотревший с этой именно стороны: «Бедные люди» я только начал, прочел страницы три и заглянул в середину, чтобы видеть склад и замашку речи[3] нового писателя...». Это он хотел видеть прежде всего. «В авторе «Бедных людей» виден талант, выбор предметов говорит в пользу его качеств душевных, но видно также, что он еще молод. Много еще говорливости и мало сосредоточенности в себе: все бы оказалось живей и сильней, если бы было более сжато. Впрочем, я это говорю еще не прочитавши, а только перелистнувши»[4].

Отзыв Гоголя не расходился с определившимся уже к тому времени более или менее общим мнением о недостатках и трудностях изложения нового писателя (растянутость, многословие). Достоевский определил ситуа-

---

[1] Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. IX, с. 551.

[2] Виноградов В. В. Избр. труды. Поэтика русской литературы, с. 165.

[3] Ср. это же выражение в это же время в «Выбранных местах», где Гоголь говорит о «складе и замашке» своих «Мертвых душ» (VIII, 288).

[4] Письмо А. М. Вьельгорской 14 мая 1846 г. (XIII, 66). В статье «О Современнике» (конец 1846 г.) Гоголь высказывается о недостатках повестей «нескольких молодых писателей»; можно думать, что сюда вошли и его впечатления от «Бедных людей»: «в рассказе заметил я излишество и многословие, а в слоге отсутствие простоты» (VIII, 425).

цию, отзываясь на мнение «публики»: «Не понимают, как можно писать таким слогом»[1]. Заметим, что в эту неопределенно-личную категорию попадал и Белинский, у которого при восторженном признании Достоевского сразу же выдвинулись оговорки по слогу[2]. Уже в статье о «Петербургском сборнике» он, говоря о «Двойнике», отделил в Достоевском «юмор мысли и дела» от «юмора слов и фраз», которым советовал «не дорожить»[3]. В позднейшем высказывании о «Бедных людях» (рецензия на отдельное издание в конце 1847 г., когда они с Достоевским уже разошлись) Белинский все время переходит от достоинств содержания к недостаткам формы, оговаривая одно другим. Роман — задушевное, первое, страстное произведение. «Отсюда его многословность и растянутость, иногда утомляющая читателя, некоторое однообразие в способе выражаться, частые повторения фраз в любимых автором оборотах, местами недостаток в обработке, местами излишество в отделке, несоразмерность в частях. Но *все это выкупается* поразительною истиною в изображении действительности... В «Бедных людях» много картин, глубоко потрясающих душу. *Правда,* автор подготовляет своего читателя к этим картинам немножко тяжеловато. Вообще легкость и текучесть изложения не в его таланте, что много вредит ему. *Но зато* самые эти картины, когда дойдешь до них...»[4]. Итак, картины, характеры, истина признаются высоким достоинством, но *способ выражения* всего этого признается недостатком.

П. Анненков вспоминает, что увлеченный новым талантом Белинский взялся исправить его «манеру», относя ее «к неопытности молодого писателя, еще не успевшего одолеть препятствий со стороны языка и формы»: «но тут критик встретил уже решительный отпор... он встретил не новичка, а совсем уже сформировавшегося автора, обладающего потому и закоренелыми привычками работы, несмотря на то что он являлся, по-видимому, с первым сво-

---

[1] Достоевский Ф. М. Письма, т. I. М.—Л., 1928, с. 86.

[2] В своих отзывах Белинский несколько раз ссылается на «суд публики», признает его, с одной стороны, ложным, но, с другой стороны, основательным (подобные колебания вообще очень свойственны суждениям Белинского о Достоевском) и советует Достоевскому принимать его к сведению (Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. IX, с. 564).

[3] Там же, с. 565.

[4] Современник, т. VII, 1848, № 1, отд. IV, с. 43—44. То же: Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. X, с. 364.

им произведением...»[1]. Слог явился первым недоразумением между Белинским и Достоевским еще до того, как они разошлись «из-за идеи о литературе и о направлении литературы»[2]. В первом своем чрезвычайно положительном отзыве не только о «Бедных людях», но и о «Двойнике» Белинский, однако, смущен манерою выражения (особенно во второй повести), объясняя ее пока чрезмерным богатством и «излишнею плодовитостью» таланта, который «еще не приобрел себе такта меры и гармонии»[3]. В следующем году эти недостатки уже становятся «чудовищными недостатками», на основании которых Белинский уже отрицательно судит о «Двойнике» и особенно о «Господине Прохарчине». Замечательно, что все эти оценки (включая и приговор «Хозяйке»[4]) прежде всего относятся к способу выражения, к которому присоединяется теперь и другой недостаток, уже в содержании — «фантастический колорит»[5]; этот последний, впрочем, неразделим со «странным» и «непонятным» выражением и собственно сливается с ним, они составляют одно целое («В искусстве не должно быть ничего темного и непонятного»[6]). Способ выражения был камнем преткновения уже при первом признании Достоевского, а со следующими его произведениями размеры этого препятствия разрастались, обнаруживая направление и «дух», Белинскому чуждые.

В отношении Белинского к Достоевскому «недостатки слога» были зерном, из которого вырастали принципиальные расхождения. Заметим, что отрицательные реакции Белинского — это прежде всего и главным образом недо-

---

[1] Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1960, с. 283.

[2] Объяснение Достоевского в следственной комиссии по делу петрашевцев (Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 18. Л., 1978, с. 127.— Далее Достоевский цитируется по этому изданию с указанием в тексте тома и страницы).

[3] Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. IX, с. 564.

[4] «Не только мысль, даже смысл этой, должно быть, очень интересной повести остается и останется тайной для нашего разумения...» (Современник, т. VIII, 1848, № 3, отд. III, с. 38. То же: Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. X, с. 351).

[5] Иначе определял и оценивал эту особенность «Двойника» Валериан Майков: «В его психологических этюдах есть тот самый мистический отблеск, который свойствен вообще изображениям глубоко-анализированной действительности» (Сочинения В. Н. Майкова, т. 1, с. 209).

[6] Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. X, с. 42.

умение, «неприятное изумление»[1] — от чего-то такого в характере выражения молодого писателя, о чем критику трудно ясно сказать, настолько оно само по себе для него неясно, «темно» («вычурно, манерно, непонятно»[2]). Это чувство недоумения заметно даже отчасти в высказываниях о «Бедных людях», особенно очевидно в цитированной выше рецензии на отдельное издание, где способ выражения самого Белинского красноречиво свидетельствует о его затруднении перед таким странным разрывом (в его изложении — механическим, чего он сам не может не чувствовать, что и отпечатлевается в структуре его высказывания) достоинства содержания и недостатков выражения.

«Сосредоточенность на стиле» — общая черта и, можно сказать, атмосфера критических обсуждений вокруг Достоевского в 40-е годы. В стилистической плоскости выступает и занимающий всех вопрос об отношении к Гоголю. Любопытно такое замечание Белинского — по поводу своеобразного характера повторения слов в «Господине Прохарчине»: «у Гоголя нет таких повторений»[3]. Здесь также слышно недоумение по поводу странного стилистического приема, причем показателен этот аргумент «ad Гоголь». В другом (более раннем) своем суждении о Достоевском Белинский находит влияние Гоголя только в частностях, «оборотах фразы»,— теперь мы видим, как ощутимы оригинальные сдвиги молодого писателя именно в оборотах фразы и именно в этих рамках как будто бы подавляющего гоголевского влияния, на «гоголевском» стилистическом фоне. Соотношение «нового Гоголя» с Гоголем в стилистической плоскости так же двоится, как в целом оно двоится в близком восприятии современников; отсюда смущение, отразившееся в замечании Белинского. Смущение чувствуется и у других наблюдателей, не знающих, как принять и назвать эту «гоголеву походку»[4] в слоге, которой, однако, придана вызывающая независимость и которая преобразуется в самостоятельный шаг. Критики говорят о подражании, о «копировании» манеры гоголевского рассказа[5]. С. Шевыреву трудно решить во-

---

[1] Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. X, с. 41.

[2] Там же, с. 42.

[3] Там же.

[4] Выражение С. Шевырева в его статье о «Петербургском сборнике».— Москвитянин, ч. 1, 1846, № 2, с. 169.

[5] Москвитянин, ч. 1, 1847, с. 152.

прос об «оригинальном художественном создании», ибо «на форме лежит еще такая резкая, неотразимая печать влияния Гоголева, что мы не видим возможности освобождения». К. Аксаков переходит от одного определения к другому в попытках выразить стилистическую ситуацию «Бедных людей» и особенно «Двойника»: «Уже не влияние Гоголя, а подражание ему... приемам, внешним движениям Гоголя, одной наружности»,— «до такой степени, что это выходит уже не подражание, а заимствование» — но при этом и передразнивание, переиначивание Гоголя, и наконец: «Право, уж не мистификация ли это?.. Это жалкая пародия...»[1].

Впоследствии Ю. Тынянов на основании наблюдения не только творчества, но и писем молодого Достоевского (которые «переполнены гоголевскими словцами, именами, фразами») предложит следующее решение: Достоевский «слишком явно» и «не скрываясь» идет от Гоголя; это не подражание, а стилизация: «здесь нет следования за стилем, а скорее игра им»[2]. Таким образом, «гоголевское» в Достоевском как бы становится материалом, из которого новый писатель по-новому строит свой мир и стиль. Новый писатель «выходит» из Гоголя — и в одном и в другом значении этой амбивалентной формулы — стилистически. Ситуация в целом в значительной мере воспринимается в стилистической плоскости.

В этой ситуации есть еще один момент, уже упомянутый. «Сосредоточенность на стиле», слоге, выражении существует также во внутреннем мире произведений Гоголя и Достоевского, в их художественной действительности, как человеческая характеристика и человеческая проблема героев этих произведений, их человеческая задача, забота, стремление и мучение. Приведем несколько цитат:

«Правильно писать может только дворянин. Оно конечно, некоторые и купчики-конторщики и даже крепостной народ пописывает иногда; но их писание большею частью механическое: ни запятых, ни точек, ни слога» («Записки сумасшедшего»).

«Нужно знать, что Акакий Акакиевич изъяснялся большей частью предлогами, наречиями и, наконец, таки-

---

[1] Московский литературный и ученый сборник на 1847 год. М., 1847, отдел критики, с. 33—35.

[2] Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 200.

ми частицами, которые решительно не имеют никакого значения» («Шинель»).

«Не взыщите, душечка, на писании; слогу нет, Варенька, слогу нет никакого. Хоть бы какой-нибудь был!» («Бедные люди»).

«С своей стороны, Семен Иванович говорил и поступал, вероятно, от долгой привычки молчать, более в отрывистом роде, и кроме того, когда, например, случалось ему вести долгую фразу, то, по мере углубления в нее, каждое слово, казалось, рождало еще по другому слову, другое слово, тотчас при рождении, по третьему, третье по четвертому и т. д., так что набивался полон рот, начиналась перхота и набивные слова принимались, наконец, вылетать в самом живописном беспорядке» («Господин Прохарчин»).

Итак, мы видим, что стилистические вопросы не только занимают писателей и их читателей-критиков, но они волнуют героев Гоголя и Достоевского, оказываются существенными в *их жизни.* Герои в произведении, авторы в их создании и читатели-критики в чтении, понимании, истолковании охвачены общей «сосредоточенностью на стиле». Вопросы слога — не только вопросы формы произведения, но *содержания* жизни его героев. Это своеобразная *тема* их существования, притом, как мы убедимся, существеннейшая и даже решающая. И это же — литературная тема, переходящая от Гоголя к Достоевскому. Так стилистические вопросы, которые в ситуации «Достоевский — Гоголь» выступают на первом плане, прямо смыкаются с гуманистическим содержанием, которое в этом случае также было первым предметом внимания.

* * *

«Гуманная мысль»[1] молодого писателя также воспринималась и оценивалась людьми 40-х годов в соотношении с «гуманностью» Гоголя (главным образом Гоголя петербургских повестей). Речь шла об оценке нового шага, который Достоевский делал в этом направлении. Белинский и Майков с наибольшим энтузиазмом приняли этот по-новому «человечественный» элемент, значение личности человеческой в «Бедных людях» (Белинский — более эмоционально, Майков — более рационально). В то

[1] Белинский В. Г. Поли. собр. соч., т. IX, с. 554.

же время несколько иначе (хотя и тоже отдавая должное новому автору) — и именно в сопоставлении с Гоголем — взглянули на эту сторону дела критики-славянофилы и Аполлон Григорьев.

Как и другие критики, С. Шевырев идею «Бедных людей» находил в словах Макара Девушкина: «все-таки я человек... сердцем и мыслями я человек». Этим своим направлением «Бедные люди» в характеристике Шевырева *противополагались* «Шинели», «слезы» которой имеют иное значение: «Но Акакий Акакиевич возбуждает ваше участие не своей внутренней личностью, а тем положением, в которое общество его поставило». В то же время «Шинель» — это истинно художественное произведение, стоящее «выше всех временных отношений», повесть же Достоевского «сочинена с явными видами филантропическими», и при том, что в ней много наблюдательности и чувства (и даже как раз в связи с этим), Шевырев ее не считает цельным художественным созданием, находя, что «филантропическая сторона этой повести заметнее, чем художественная»[1].

Намеченное Шевыревым противопоставление поддержал и развил К. Аксаков. Он, как и все, признал в Достоевском большой талант, но определил его таким сложным образом, что это талант выше разряда нехудожественных талантов, но не художественный талант. Мерой художественности опять является гоголева «Шинель», «способная переродить человека; но не остается после нее тяжелого впечатления; вам не жаль Акакия Акакиевича. Глубокая, примиряющая красота художественного произведения обняла и внесла между тем в вашу душу новую жизнь, новое начало; светлее и чище, радостнее стало в вашей груди; впечатление, принятое вами, подействовало на всю душу вашу, и новая великая мысль поселилась в ней, которая на всю вашу жизнь будет иметь влияние». «Бедные люди», в отличие от «Шинели», оставляют впечатление «тяжелое и частное», возбуждая сострадание так же, как при встрече с бедным человеком в жизни; но, по К. Аксакову, «художник идет глубже. Не возбуждая в вас никакого частного движения, он производит на вас общее впечатление; он действует на начало, на

[1] Москвитянин, 1846, ч. 1, № 2, с. 166—170. — Ср. в приведенном выше отзыве самого Гоголя — одобрение «качеств душевных» автора «Бедных людей», в пользу которых говорит «выбор предметов», рядом с отметкой литературной незрелости.

тот общий недостаток, который мешал вам видеть в бедном человеке — человека; он истребляет самый зародыш зла; он перерождает вас». Итак, К. Аксаков не отрицает человеческое в эстетическом, но вместе с тем противопоставляет одно другому на определенном уровне; человеческое на уровне отношений и впечатлений в действительной жизни он отличает от человеческого, возведенного в общее значение в художественном впечатлении; с этой точки зрения обнаженная человечность у Достоевского противоречит условиям эстетического совершенства: «Картины бедности являются во всей своей случайности, не очищенные, не перенесенные в общую сферу»[1].

Интересно, что в подобных же выражениях высказывался и Белинский — но не о «Бедных людях», а (пересматривая в это время свое отношение к Достоевскому) о «Господине Прохарчине»; он называл эту повесть «вычурною, манерною, непонятною, как будто бы это было какое-нибудь истинное, но странное и запутанное происшествие, а не поэтическое создание»[2]. Для Белинского, правда, этот натурализм[3] заключался не в «человечественном» начале, о котором у Достоевского он всегда отзывался только сочувственно, а скорее являлся натурализмом литературного выражения, «слога» (который для Белинского был симптомом «странного» содержания). Но так или иначе и у Белинского возникло противопоставление «истинного происшествия» — «поэтическому созданию».

Особенно интенсивно такое противопоставление было развито в многочисленных высказываниях Аполлона Григорьева в 40-е и 50-е годы (до изменения его позиции в начале 60-х годов). Григорьев создал определение — «сентиментальный натурализм» — и по составившим это определение признакам систематически размежевывал раннего Достоевского от художественного «идеализма» Гоголя. Проблему Григорьев ставил остро и парадоксально; он признавал анализ природы Акакия Акакиевича жестоким и беспощадным, в отличие от трогательности до слез и «истинно-трагических стонов» «Бедных людей». Но «несмотря на то что автор более плачет, нежели смеется,

---

[1] Московский литературный и ученый сборник на 1847 год, отдел критики, с. 28—29.

[2] Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. X, с. 42.

[3] Употребляя это слово в современном значении; впрочем, уже тогда с отрицательным знаком употреблял этот термин Ап. Григорьев.

несмотря на то что лица драмы его так просты и добры, в холодном, злобном юморе, создавшем Акакия Акакиевича... более, гораздо более любви общей, мировой, христианской»[1]. Это было сказано (май 1846 г.) еще до статьи К. Аксакова, в которой изложена родственная эстетическая концепция, но не в такой заостренной постановке вопроса, как у Григорьева, именно: в *злобном, холодном* юморе Гоголя больше *любви*, но любви, возведенной «в перл создания» («Да! все, что у Гоголя возводится в единослитный, сияющий перл создания, у Достоевского дробится на искры»[2]), не равнозначной обычному чувству одного человека к другому, чем даже в трагических и могущественных (как он скажет позднее) стонах «сентиментального натурализма». Григорьев действительно схватывал эмоционально-художественную ситуацию, которая выразилась в протесте Макара Девушкина против безжалостности «Шинели», но этот протест он считал «болезненным», находя в нем снижение высоты отношения к человеку: «вопль» Гоголя за идеал, за «прекрасного человека» перешел в вопль и протест за слабого человека[3]. Обнаженную «жалость» к нему Григорьев чувствовал как примирение с его слабостью и «поклонение» ей, оправдание «неуклюжих претензий болезненно напряженного «Я», «раздраженного отношения к действительности во имя претензий человеческого самолюбия»[4]— особенно в «Двойнике», о котором Григорьев писал Гоголю: «Тяжело становится на душе от этого произведения, но не так возвышенно тяжело, как от «Шинели»: нет»[5]. «Шинель», как мы видим, для многих современников была мерилом художественного совершенства, противополагавшегося несовершенству ранних произведений Достоевского, которое состояло, с этой точки зрения, в потере художественной дистанции и вместе с нею «возвышенности» отношения к человеку, со снижением до «чувствительности». Григорьев 40—50-х годов предпочитал «холод» «Шинели»: «и пусть холод сжимал ваше сердце при чтении «Шине-

---

[1] Финский вестник, 1846, т. IX, май, с. 28—29.
[2] Там же, с. 30.
[3] Русское слово, 1859, № 4, отд. II, с. 27. То же: Григорьев А. Литературная критика. М., 1967, с. 264.
[4] Москвитянин, 1853, № 1, отд. V, с. 11, 6. То же: Григорьев А. Литературная критика, с. 53, 46.
[5] Аполлон Александрович Григорьев. Материалы для биографии, под ред. В. Княжнина. Пг., 1917, с. 115.

ли», вы чувствуете, что этот холод освежил и отрезвил вас, и нет в вашем наслаждении ничего судорожного, и на душе у вас как-то торжественно»[1].

Выступление Страхова во второй половине 60-х годов со словом о «повороте» само обозначило поворот в понимании ситуации «Достоевский — Гоголь». Страхов ретроспективно судил о смысле явления «Бедных людей», уже имея перед глазами «Преступление и наказание». В том самом пункте, в котором Шевырев, К. Аксаков и Григорьев 40—50-х годов находили утрату в художественном значении, Страхов увидел и выделил «прогресс относительно гоголевских взглядов»[2]. То, в чем для названных критиков состояло условие эстетического совершенства (эстетическая дистанция от «частного» чувства и впечатления, от «частного» человека), Страхов определил как «слишком жестокое» отношение к людям[3], против которого Достоевский выступил со «способностью к очень широкой симпатии», с изображением «внутренней стороны дела». «Поворот начался вовсе не так, как думал его сделать Гоголь... Поворот начался с больного места»[4], которым была, по Страхову, неспособность Гоголя почувствовать «человеческое сердце». В выступлении 1881 г., развивающем мысли статьи 1867 г., Страхов с прямо противоположной точки зрения оценил и гоголевскую «гуманность», которую названные критики 40-х годов ставили в абсолютном смысле настолько выше «гуманного направления» «Бедных людей». «Конечно, Гоголь лил те тайные слезы, о которых он говорит; но это были слезы сожаления восторженного идеалиста, а не слезы любви»[5].

Замечательно, что Страхов в статье 1867 г. опирается на Аполлона Григорьева, который в письме Страхову 19 октября 1861 г. уже по-иному, чем еще недавно, противопоставлял Достоевского Гоголю: «Ведь Федор-то Достоевский — будь он художник, а не фельетонист — и глубже и симпатичнее его по взгляду — и, главное, гораздо проще и искреннее»[6]. Положительная оценка и призна-

[1] Русское слово, 1859, № 2, отд. II, с. 45. То же: Григорьев А. Литературная критика, с. 187.

[2] Отечественные записки, 1867, т. 170, № 2, с. 550.

[3] Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского. Приложения, с. 62.

[4] Отечественные записки, 1867, т. 170, № 2, с. 550—551.

[5] Биография, письма..., с. 62.

[6] Эпоха, 1864, № 9, с. 25. То же: Григорьев А. Воспоминания, 1930, с. 474.

ние критика перемещается с эстетического совершенства Гоголя на симпатический «взгляд» Достоевского, хотя сохраняется оговорка: «будь он художник, а не фельетонист»[1]. Но и Страхов в 1867 г. подчеркивает прогресс во «взглядах», «несмотря на несовершенство формы»[2] «Бедных людей». Нравственная оценка литературной ситуации у позднего Аполлона Григорьева, а за ним особенно у Страхова получает перевес над преобладающей у Григорьева до этого эстетической оценкой. Расхождение этих оценок, суждения в эстетической и нравственной плоскости, таким образом, не снимается, и вопрос о *художественном* новаторстве, «прогрессе», открытии Достоевского относительно Гоголя остается еще невыясненным.

Тем не менее *поворот* во взгляде Григорьева на ситуацию очевиден и знаменателен (хотя он только успел начаться). В цитированном письме Страхову похвала Достоевскому идет у Григорьева в контексте переоценки Гоголя («бывалого ослепления» им); таким образом, отношение к Гоголю и отношение к Достоевскому изменяются у Григорьева одновременно — в противоположном направлении и, так сказать, в обратной пропорции; изменяется именно понимание взаимного отношения двух писателей, ситуация в целом поворачивается по-новому и показывается другими своими сторонами в глазах Аполлона Григорьева. Свидетельства этого мы находим в его статьях начала 60-х годов: «Слова своего он сам (Гоголь.— *С. Б.*) не в силах был вести дальше. При его жизни еще это слово раздалось скорбным и притом, в Достоевском, могущественным стоном сентиментального натурализма, стоном болезненным и напряженным, который, может быть, только теперь, в последнем произведении высокодаровитого автора «Двойника», в «Униженных и оскорбленных», переходит в разумное и глубоко симпатическое слово»[3]. Здесь можно видеть, как совершаются переносы акцентов. По-прежнему в самых терминах противопоставляется *слово* Гоголя *стонам* «сентиментального натурализма»; но

---

[1] Непосредственным образом это относится к напечатанным в 1861 г. «Униженным и оскорбленным», которые сам Достоевский позднее признал «фельетонным романом» (объясняясь при публикации писем Григорьева в № 9 «Эпохи» за 1864 г.).

[2] Отечественные записки, 1867, т. 170, № 2, с. 551.

[3] Светоч, 1861, № 4, с. 11. То же: Григорьев А. Литературная критика, с. 429—430.

эти стоны теперь получают свое оправдание как явившиеся необходимо на смену (и в развитие) закончившегося гоголевского слова и сами в последующей эволюции переходящие в, по-видимому, уже иного характера *слово* — «разумное и симпатическое». Наконец, в статье 1862 года: «новое отношение к действительности... почувствовалось тоже и в протесте «Бедных людей», протесте против отрицательной гоголевской манеры...»[1]. Это уже почти готовая формула той «поправки», о которой заговорит вскоре Страхов.

* * *

В критике конца XIX — начала XX века понимание ситуации, открытое тезисом Страхова, оформляется в еще более определенную концепцию: *борьба* Достоевского с Гоголем как существо их взаимного отношения[2], «полярная противоположность» этих художников в содержании творчества («у одного лики без души, у другого — лики душ»[3]). Такую же общую схему рисует Ю. Тынянов в специальной работе «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)» (1921), но обосновывает ее с других позиций, в плане литературоведческой методологии: «всякая литературная преемственность есть прежде всего борьба, разрушение старого целого и новая стройка старых элементов». Исследователь намечает картину перестройки «гоголевских» стилистических элементов в стиле Достоевского, главным образом раннего. Но ситуация «Достоевский — Гоголь» в целом все-таки не укладывается в схему Тынянова, а именно — она не укладывается как двузначная, амбивалентная ситуация. Вообще акцентирование момента борьбы, разрыва, «преодоления Гоголя» (А. Л. Бем) в интерпретациях начала XX в. заслоняет другую сторону дела — глубокую и существенную обусловленность раннего Достоевского Гоголем, из которого всетаки истинно он «выходит» и делает «поворот».

Значительно более полное объяснение ситуации дал в 1929 г. М. Бахтин. В гоголевском по материалу мире «Достоевский произвел как бы в маленьком масштабе ко-

---

[1] Время, 1862, № 7, отд. II, с. 17. То же: Григорьев А. Литературная критика, с. 460.
[2] Розанов В. Легенда о Великом инквизиторе. Спб., 1894.
[3] Иванов В. Борозды и межи. М., 1916, с. 17.

перниковский переворот...»[1]. Итак, уже не впервые ситуация «Достоевский — Гоголь» порождает параллели с самыми крупными всемирно-историческими открытиями; вспомним образ Белинского: Гоголь-Колумб. Но Белинский искал аналогию в мире открытий для дела Гоголя, М. Бахтин — для преобразования Достоевского; и характер того и другого открытия оказался существенным образом разный. Гоголь-Колумб, по Белинскому, открыл новую «область творчества»; «коперниковское» открытие Достоевского в принципе совершенно иное: внутреннее преобразование, перемещение точки зрения в этой открытой Гоголем «области». «Гоголевский мир... содержательно остался тем же в первых произведениях Достоевского... Но распределение этого содержательно одинакового материала между структурными элементами произведения здесь совершенно иное... Доминанта всего художественного ви́дения и построения переместилась, и весь мир стал выглядеть по-новому, между тем как существенно нового, негоголевского материала почти не было привнесено Достоевским»[2].

В формуле М. Бахтина есть и другой отзвук прошлых истолкований (и тем самым в ней как бы содержится синтез некоторых существенных в истории понимания темы мотивов): это слово «переворот». Мы помним отрицание этого слова у Вал. Майкова и затем утверждение «поворота» у Страхова. В объяснении М. Бахтина это слово стало на место (на центральное место), сочетавшись с «коперниковской» аналогией и сделавшись таким образом адекватным самому содержанию новой художественной позиции Достоевского, который «перенес автора и рассказчика со всею совокупностью их точек зрения... в кругозор самого героя, и этим завершенную целостную действительность его он превратил в материал его самосознания»[3].

---

[1] Бахтин М. Проблемы творчества Достоевского. Л., 1929, с. 56. То же: Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963, с. 65.

[2] Там же.

[3] Там же.

2

«Литературный» эпизод в «Бедных людях» (чтение Макаром Девушкиным «Станционного смотрителя» и «Шинели») имеет для нашей темы особое значение. Именно сам *переход* от Гоголя к Достоевскому, из гоголевского художественного мира в мир «нового писателя» захвачен и выражен в этой ситуации негодующего восприятия гоголевской «Шинели» героем «Бедных людей». Мы помним: насколько он растроган пушкинской повестью, настолько же оскорблен «Шинелью». Конечно, правы исследователи, предостерегающие от того, чтобы в «литературных заявлениях Девушкина» видеть «личную исповедь Достоевского»[1], впечатления Девушкина-читателя прямо рассматривать как отношение самого Достоевского к Пушкину и Гоголю. Так, например, прочитывал эти страницы Страхов, отождествляя слово героя и отношение автора: «Этим заявляется, что Пушкин более правильно относился к русской действительности, чем Гоголь...»[2]. Но это суждение в большей степени выражало собственную позицию Страхова в литературной борьбе 50—60-х годов (противопоставление пушкинского направления гоголевскому), чем действительный художественный смысл «литературного» эпизода в «Бедных людях», романе 40-х годов. Страхов оценил значение этого эпизода (увидев в нем «поворот»), но упрощал его в своем истолковании. Он верно почувствовал в этом эпизоде творческое самоопределение молодого Достоевского, который действительно сам на этих страницах высказывается — через своего героя — об отношении своего романа, своего «нового слова», к тем великим художественным «словам», что были сказаны до него. Но Страхов слишком прямо читал «через» героя литературную декларацию самого Достоевского.

Можно согласиться, что на этих страницах и в самом деле содержится декларация молодого писателя, его чрезвычайно сознательное и гордое самоопределение по отношению к близким великим предшественникам. Связь

---

[1] Виноградов В. В. Поэтика русской литературы, с. 173.

[2] Отечественные записки, 1897, т. 170, № 2, с. 551. — Об этом же в выступлении 1881 г. Страхов говорил: «Именно тут прямо и ясно выражено, что автор не вполне доволен Гоголем и что прямым своим руководителем он признает только Пушкина» (Биография, письма..., с. 61).

«Пушкин — Гоголь — Достоевский» — глубочайшая в русской литературе связь, одна из ее магистральных линий — таким образом, в высшей степени сознательно и активно заявлена последним из этих авторов уже в первом его произведении. Здесь уже проявилось то отличающее Достоевского чувство существенной, тесной и страстной связанности с литературой, с литературным процессом, какое не было свойственно, например, Толстому. «Бедные люди» сразу включались в литературный ряд, во внутренней их структуре происходило «выяснение отношений» с повестями Пушкина и Гоголя.

Но задача этого выяснения отношений с литературой автором передана герою, примитивному читателю Макару Девушкину, «литературные впечатления» которого отнюдь не являются прямым рупором авторских мнений (а именно так их прочитывал Страхов). Достоевский настаивал, что в романе «говорит Девушкин, а не я...»[1] — и это, конечно, относится и к страницам, посвященным «Станционному смотрителю» и «Шинели». О Пушкине и Гоголе «говорит Девушкин», *герой* выясняет отношения с *произведениями и их авторами*, у которых он находит изображение себя самого и собственной жизни. В этой оригинальной, изобретенной «новым писателем» ситуации герой и вправду как бы *выходит* из литературной традиции своего изображения и судит ее. Он *узнает* себя и у Пушкина и у Гоголя и так или иначе признает *правду* того и другого изображения. Но одна правда вызывает его умиление и благодарность, другая — его возмущение и протест. Было бы, конечно, наивно эти эмоциональные реакции бедного человека принять как позицию самого Достоевского, однако не будет верно и полностью здесь отделить героя от автора. Эта ситуация может быть прочитана на уровне героя и на уровне создавшего ее автора «Бедных людей». Ведь «выясняют отношения» с Пушкиным и Гоголем и тот и другой. На уровне автора эти «счеты» имеют более сложный и объективный характер, нежели субъективное приятие и неприятие. Но и на уровне непосредственных реакций Макара Девушкина дело не сводится к положительному впечатлению от «Станционного смотрителя» и отрицательному от «Шинели». Та и другая реакция не сводится к этому общему итогу, но представляет собой конкретную структуру; самая *структура впечатления*

[1] Достоевский Ф. М. Письма, т. 1, с. 86.

в том и другом случае глубоко различна; и глубинная содержательность ситуации: «Станционный смотритель» — «Шинель» в контексте «Бедных людей» — нам более всего открывается в рассмотрении этих внутренних структурных различий впечатлений Девушкина от Пушкина и от Гоголя.

«Ведь я то же самое чувствую, вот совершенно так, как и в книжке, да я и сам в таких же положениях подчас находился, как, примерно сказать, этот Самсон-то Вырин, бедняга. Да и сколько между нами-то ходит Самсонов Выриных, таких же горемык сердечных!» Структуру впечатления Девушкина от Пушкина характеризует этот легкий переход к обобщению: от Самсона Вырина и перекличек его истории с собственной жизнью — к «Самсонам Выриным», которых столько «между нами» ходит. В пушкинской повести герой Достоевского воспринимает широкое обобщение — и своей судьбы, и многих «таких же» судеб; при этом формула обобщения — «так же», «такой же» — уподобляет не полностью, оставляя каждому его собственную судьбу, сохраняя свободу в подробностях. Формулу этой «типичности» дает Девушкин, говоря про соседа-чиновника, что он, «может быть, такой же Самсон Вырин, только у него другая фамилия, Горшков». Очень важно при этом, что обобщение пушкинской повести в глазах читателя Девушкина охватывает не только то, что «около меня живет», не только бедных людей. «И граф, что на Невском или на набережной живет, и он *будет то же самое, так только казаться будет другим,* потому что у них все по-своему, по высшему тону, но и он будет то же самое, *все может случиться, и со мною то же самое может случиться*». Повесть Пушкина не воспринимается, таким образом, прежде всего как повесть о «бедном» или «маленьком» человеке; в ней прочитывается нечто иное — общечеловеческая история, общечеловеческая судьба, которая может равно «случиться» со станционным смотрителем, Макаром Девушкиным и графом на Невском. «Дело-то оно общее, маточка, и над вами и надо мной может случиться». И хотя судьба эта горестная, несчастная (история станционного смотрителя предвещает Девушкину самое большое несчастье его жизни — потерю Вареньки,— а также такие факты, которые с ним будут «случаться», как «спился», «вытолкали»), герой Достоевского воспринимает в рассказе Пушкина главным образом просветляющее и примиряющее впечатление *равен-*

ства (и как бы братства[1]) в самом несчастии и бедного человека, и графа, и всякого, над которым «может случиться». Общечеловеческая судьба, а не больные места бедного человека — вот что воспринимается в пушкинской повести.

Но все письмо о «Шинели» — больное место. Начинается оправдательной речью: Девушкин отвечает словно бы на какое-то обвинение, он должен в чем-то оправдаться, должен себя защитить. Самую причину возбуждения он при этом старается как-нибудь обойти, о самой «Шинели» не говорить, как будто ее игнорировать. Но вся структура высказывания свидетельствует о том, каким он видит себя в «Шинели»: неравным другим людям и этим словно бы обвиненным, изобличенным, отделенным, отрезанным от людей. Оправдание — перед Варенькой — строится в отчужденном тоне официального рапорта («служу безукоризненно, поведения трезвого, в беспорядках никогда не замечен»). Если в «пушкинском» впечатлении внешнее социальное неравенство оказывалось чем-то второстепенным и как бы даже мнимым (ибо граф на Невском «только казаться будет другим»), то во впечатлении «гоголевском» оно выдвигается сразу на первый план и даже является оправдательным аргументом в устах самого Девушкина, который в *свое оправдание* ссылается на неравенство способностей и общественных состояний.

Следующий значимый момент, противополагающий «гоголевскую» реакцию «пушкинской»,— острое чувство автора повести как некоего субъекта: «Все это вы по совести должны бы были знать, маточка, и *он должен бы был знать*; уж как взялся описывать, так должен бы был все знать». В пушкинской повести Девушкин не чувствовал автора; он говорил о повести, не говоря ничего о ее авторе. «Пушкинское» впечатление — «объективное», в противоположность остро «субъективному» впечатлению от «Шинели». Два слова Девушкина определяют «пушкинское» его впечатление: «дело-то простое» и «дело-то общее». У него поэтому чувство, что «словно сам написал», что и сам он так же бы написал. Отождествляя себя с героем пушкинской повести, он не чувствует автора повести как противостоящую ему субъективность и вообще как

[1] Однако прямой лирической проповеди братства в «Шинели» он «не заметит», не примет.

какое-либо «другое» лицо, но, напротив, себя самого ощущает не только героем, но и потенциальным автором.

Напротив, в «Шинели» Девушкин чувствует прежде всего «его». Образ сочинителя повести возникает как «он» — отчужденное и абстрактное, но в то же время как будто знакомое третье лицо: «...и он должен бы был знать...». Это слово сильнее всего давит на речь Девушкина о «Шинели» (является самым сильным «впечатлением» в прямом этимологическом смысле) и находится в ней под самым сильным ударением. Но не только в письме о «Шинели» — во всей исповеди героя подобный «он» (или чаще во множественном числе — «они») — постоянно присутствующая фигура. «Он» в жизни Девушкину знаком как «чужой человек», под «взглядом дурным» которого постоянно себя чувствуют герой и героиня романа. «...Но все же, сами рассудите вы, маточка, каково это будет, когда они все узнают про нас? Что-то они подумают и что они скажут тогда?» «Они» — это *все* окружающие (эмпирически — почти все, за немногими исключениями, но структурно — именно *все*)[1]. «Вижу, стоят его превосходительство, вокруг него все они». В «Бедных людях» уже, таким образом, складывается композиция, которая будет характеризовать ощущение мира и себя в мире таких последующих героев Достоевского, как подпольный и смешной человек: «Я-то один, а они-то все»; «Я смешной человек. Они меня называют теперь сумасшедшим».

«Он» как таковой, «они» как таковые — противостоят «мне» и «нам» («мы с вами» — обращается часто Девушкин к Вареньке). И с этим «злым», «чужим» человеком совмещается в восприятии Девушкина-читателя автор «Шинели» — «он». «Шинель» вообще в его восприятии гораздо более непосредственно *совмещается* с его жизнью в *подробностях*, нежели «Станционный смотритель». И в каждой детали изображения этой своей жизни и своего облика в гоголевской повести бедный человек Достоевского острейшим образом чувствует видящий и оценивающий глаз автора повести, подобно тому как в самой этой жизни своей он всегда ощущает себя «под взглядом».

---

[1] Ср. значение этого безымянного «они» в мироощущении самого молодого автора «Бедных людей»: «Сделали они мне известность сомнительную...» (Достоевский Ф. М. Письма, т. 1, с. 109) — или неопределенно-личную форму обозначения «публики»: «Не понимают, как можно писать таким слогом» (там же, с. 86).

Прочитаем первую характеристику Акакия Акакиевича в «Шинели»:

«Итак, в одном департаменте служил один чиновник, чиновник нельзя сказать чтобы очень замечательный, низенького роста, несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько даже на вид, подслеповат, с небольшой лысиной на лбу, с морщинами по обеим сторонам щек и цветом лица что называется геморроидальным... Что ж делать! виноват петербургский климат».

Что мог почувствовать Макар Девушкин, читая этот портрет, в котором он узнавал свое изображение? Он мог почувствовать огромную силу изображающего слова, во власти которого всецело находится изображаемый здесь чиновник. Этот последний осмотрен, измерен и даже как будто ощупан словом рассказчика, с этими подходами и примериваниями, субъективно-приблизительными определениями («несколько»), суффиксами на -ат и т. п. Этот слог не просто описывает, но тем, как описывает, он *оценивает* описываемого человека. Измеряющий и оценивающий глаз «рассказывающего сию повесть»[1] здесь чувствуется в каждом слове,— и этот взгляд, который чувствуется, конечно, дурной взгляд для Макара Девушкина, отождествляющего себя с героем «Шинели».

Девушкин так описывает Вареньке «осмотр», которому подвергается в жизни бедный человек: «Что вот, дескать, что же он такой неказистый? что бы он такое именно чувствовал? что вот, например, каков он будет с этого боку, каков будет с того боку?». И в характеристике Акакия Акакиевича у Гоголя, в самом слоге ее, он может чувствовать такую осмотренность посторонним глазом с того и с этого боку. Гоголь при этом смотрит на человека с такого боку, какой человек не хочет показывать, Гоголь так видит человека, как не хочет человек, чтобы его видели. Гоголь сам писал об этом: «Ко мне становился человек вовсе не тою стороною, какою он сам хотел стать перед мною; он становился противувольно той стороной своей, которую мне любопытно было узнать в нем, так что он иногда, сам не зная как, обнаруживал себя перед мною больше, чем он сам себя знал» (XIII, 169). Вот эту «противувольность» изображения, как бы художественное насилие, направленность авторской воли про-

---

[1] Так в одном месте, причем в единственном месте повести, рекомендует себя рассказчик «Шинели».

тив того, как «сам хочет стать» изображаемый человек,— эти качества гоголевского изображения, несомненно, воспринимает человек Достоевского в зеркале «Шинели». Но никакого подобного расхождения воли автора и героя (с которым отождествлял он себя) не воспринимал Девушкин в повести Пушкина: «право, и я так же бы написал».

То, что Гоголь определяет словом «противувольно» («той стороной своей, *которую мне любопытно было узнать в нем*»), Девушкин чувствует так: в его конуру пробрались и *подсмотрели* чужую скрытую жизнь. Однако в повествовании Пушкина эта же жизнь не была ни *чужой*, ни *скрытой*. Обе эти характеристики открываются в гоголевском «взгляде». Открывается с резкостью самое разделение мира на «видное всем» и скрытое (и скрываемое). «Шинель» не просто ведь освещает жизнь Макара Девушкина, но она освещает — резким и словно насильственным светом — именно такие стороны его жизни, какие бы он хотел сохранить в тени («Прячешься иногда, прячешься, скрываешься в том, чем не взял...»), но которые «любопытно» было узнать «ему». Самая структура высказывания Девушкина о «Шинели» разительно отличается от его письма по поводу «Станционного смотрителя» не только тем, что там — приятие, здесь полемика, но именно тем, что там — непосредственный и открытый отчет впечатлений, здесь же — скрытая полемика, с теми чертами этого «жанра речи», какие описаны М. Бахтиным[1]. О самом главном — самой «Шинели» и ее авторе (о «нем») и о ее отношении к своей сокровенной жизни — Девушкин хотел бы не говорить, он хотел бы «объясниться» с Варенькой как бы независимо от той причины, которая вызвала это объяснение. Поэтому речь о «Шинели» полна провалов и умолчаний[2], а личные признания и от-

[1] «В скрытой... полемике чужое слово отталкивают, и это отталкивание не менее, чем самый предмет, о котором идет речь, определяет авторское слово» (Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского, с. 262).

[2] Формула этого рода явлений в речи гоголевского героя: «ай! ай! ай! ничего, ничего... молчание». По существу своему это в речи гоголевского Поприщина то же явление, что и невысказанности, провалы и торможения в речи Макара Девушкина; но стилистическая обработка, художественная интерпретация этого явления у Гоголя, комические эффекты подобной речи, то, что она представляет собою «записки сумасшедшего», — все это должно отталкивать человека Достоевского как искажение (с его точки зрения, как она самоопределяется в «Бедных людях») его голоса и его слова.

крытая полемика прорываются словно невольно из полемики скрытой (так, словно насильственно прорывается в речь неприятное слово «он»: «... и он должен бы был знать»).

Как «они» (другие, чужие люди), так и «он» (сочинитель «Шинели») стараются именно подсмотреть, на какую-то оборотную сторону заглянуть, в рот человеку смотрят: «до сапогов, до мундира, до волос, до фигуры моей добрались»; «да смотрят, что, дескать, *всей ли ногой на камень ступаешь али носочком одним»;* «водится ли у тебя что следует *из нижнего платья*[1]; есть ли сапоги, *да и чем подбиты они;* что ешь, что пьешь, что переписываешь?..». Вспомним по этому поводу «авторскую исповедь Гоголя: «Это полное воплощение в плоть, это полное округленье характера совершалось у меня только тогда, когда я заберу в уме своем весь этот прозаический существенный дрязг жизни, когда, содержа в голове все крупные черты характера, соберу в то же время вокруг его все тряпье до малейшей булавки, которое кружится ежедневно вокруг человека, словом — когда соображу все от мала до велика, ничего не пропустивши» (VIII, 453).

Ведь именно это «тряпье до малейшей булавки» болезненно поражает в «Шинели» героя «Бедных людей». Гоголь в цитированных словах строит монументальный образ своего творчества. Герой Достоевского этот творческий метод воспринимает с собственной точки зрения — человека, который видит себя (в «Шинели») объектом этого творчества, с точки зрения того, кого так изображают. И в его глазах это творчество обращается в самое мелочное выслеживание и подглядывание за человеком. Выслеживается же именно «дрязг» мелочей, вещественные подробности: чай, сапоги и т. п., все то, что действительно «кружится ежедневно» вокруг героя, повторяется из одного его письма в другое как постоянная тема его существования[2].

---

[1] Отражение следующего места в «Шинели», в перечислении того, что «требовалось завести» Акакию Акакиевичу: «да штуки две того белья, которое неприлично называть в печатном слоге...» — Здесь в комическом тоне рассказчика Девушкин тоже может расслышать что-то вроде глумления над его сокровенными нуждами.

[2] Ритм «кружения» этих материальных лейтмотивов существования героя «Бедных людей» описан в работе Д. Кирая «Художественная структура ранних романов Достоевского» (Studia slavica. Budapest, 1968, XIV).

Человек Достоевского самоопределяется в этом вещественном контексте в том *гоголевском* его значении, которое столь неприязненно для него в «Шинели». В том-то и дело, что «он», освещая существование бедного человека со стороны как будто бы внешних фактов, не только в угол к нему пробрался, но и во внутренний мир, не только в скрытое (и скрываемое) проник, но и в самое сокровенное. Ибо все эти «низкие», «подлые» вещи переживаются как «экзистенциальные» вещи, вызывают «экзистенциальную реакцию» бедного человека. Как формулирует новейший исследователь раннего творчества Достоевского, «эти незанимательные темы» жизни Макара Девушкина «являются и загадками его судьбы... являются конкретными «идеями» его судьбы (и как таковые, они содержат в себе зачатки идей героев больших романов Достоевского)»[1].

Но еще раз оглянемся здесь на то, как прочитал Девушкин «Станционного смотрителя»: «И как ловко описано все! Меня чуть слезы не прошибли, маточка, когда я прочел, что он спился, грешный, так, что память потерял, горьким сделался и спит себе целый день под овчинным тулупом, да горе пуншиком захлебывает, да плачет жалостно, грязной полою глаза утирая, когда вспоминает о заблудшей овечке своей, об дочке Дуняше!»

В. В. Виноградов отметил, что в этом своем пересказе Девушкин делает «стилистические перемещения и дополнения» в «натуральном» духе[2]; так, *грязная* пола присочинена им самим (у Пушкина: «слезами, которые живописно отирал он своею полою, как усердный Терентьич в прекрасной балладе Дмитриева»[3]); кроме того, «натуральные» подробности из разных мест пушкинского рассказа в пересказе Девушкина группируются вместе (спит под тулупом, «спился», пунш и пола). Таким образом, «натуральный» колорит пушкинской повести сгущен и усилен во впечатлении этого читателя 40-х годов. Но тем замечательнее противоположный «гоголевскому» эффект этих «пушкинских» натуральных подробностей: их скопление служит эмоции, те же самые, кажется, натуральные вещи,

[1] Кирай Д. Художественная структура ранних романов Достоевского, с. 232.

[2] Виноградов В. В. Поэтика русской литературы, с. 175.

[3] Можно видеть, как совершается эмоциональная перестройка в переводе Пушкина на язык Девушкина; пушкинская ирония при этом не воспринимается как значимый факт, ибо она не противоречит сочувствию и не снимает его, это не смех «Шинели».

которые станут страшны в «Шинели», здесь являются проводниками сочувствия. Грязная пола не унижает, но очень трогает, в ней нет ничего враждебного человеку, и ее не надо скрывать, ею открыто утираются слезы,— но она станет уничтожающей человека вещью во впечатлении от «Шинели». Прямо противоположна функция этих вещей в том и другом из «литературных впечатлений» героя «Бедных людей». Значение *вещи* разное у Пушкина и у Гоголя.

В пушкинском мире вещь не противопоставлена человеку, но именно это противопоставление было открыто Гоголем. В существовании Акакия Акакиевича, как не раз уже было замечено, шинель замещает другое живое существо (находится на грани «как будто бы» превращения в него: «как будто бы он женился, как будто какой-то другой человек присутствовал с ним, как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу,— и подруга эта была не кто другая, как та же шинель на толстой вате, на крепкой подкладке без износу»), т. е. занимает функционально то самое место, что Дуня в жизни Самсона Вырина и Варенька Доброселова в жизни Макара Девушкина. С этой мистификацией вещи, с этим вещественным фетишизмом, открытым Гоголем, хочет разделаться Девушкин, когда он ставит подошву на место: «потому что подошва вздор, и всегда останется простой, подлой, грязной подошвой. Да и сапоги тоже вздор!». Но самая эта борьба с подошвой и сапогами выразительно характеризует ситуацию, в которой вещи от человека отчуждены и в то же время являются «конкретными «идеями» его судьбы».

Но ни то ни другое не характеризует пушкинский мир. Здесь вещи — «простые», занимающие соразмерное место рядом с людьми в едином с ними мире. Вещь не противостоит человеку, и это самым выразительным образом сказывается в «пушкинском» переживании Девушкина. Мы говорили уже, что в пушкинской повести воспринимается широкое обобщение, тогда как в «Шинели» — прежде всего вещественные подробности. В «пушкинском» впечатлении тоже свои подробности, однако качество их совершенно иное; судьба — общечеловеческая судьба, которая впечатляет Девушкина у Пушкина и которая надо всяким «может случиться»,— выражается в этих подробностях, но они не являются *самою судьбой*; это именно подробности,

аксессуары, оболочка судьбы; судьба возможна «такая же» и при других подробностях, в ином материале (у графа, пример с которым приводит Девушкин, и который «только казаться будет другим»). Поэтому «мизерные» подробности истории станционного смотрителя (которые даже, пересказывая и стилизуя ее по-своему, от себя прибавляет и нагнетает Девушкин) не давят и не приговаривают человека; их окрашивает то общее впечатление равенства всякого человека другому в несчастии, которое главным образом выносит из Пушкина Девушкин; в ореоле этого впечатления и являются натуральные подробности как «положительные», светлые, напитанные сочувствием вещи; в этом контексте и грязная пола — это вещь в ореоле.

Подробности «пушкинского» впечатления воспринимаются как художественные детали, в творчестве которых сам Девушкин участвует вслед за Пушкиным (он реализует таким образом свое потенциальное авторство: «право, и я так же бы написал»). Напротив, восприятие им «Шинели» — сугубо эмпирическое. «Шинель» ему рассказывает не о «таком же», как он, но прямо о нем самом. Персонаж «Шинели» и он — из того же самого «тела», если употребить здесь гоголевское слово (сказанное там же, в «авторской исповеди», где Гоголь объяснял, почему нужно собрать «все тряпье до малейшей булавки» вокруг человека): «нужно, чтобы русский читатель действительно почувствовал, что выведенное лицо взято именно из того самого тела, с которого создан и он сам, что это живое и его собственное тело. Тогда только сливается он сам со своим героем и нечувствительно принимает от него те внушения, которых никаким рассужденьем и никакою проповедью не внушишь» (VIII, 453).

Своей реакцией на «Шинель» герой «Бедных людей» свидетельствует, до какой степени достигается эта художественная цель Гоголя. Читатель Девушкин именно чувствует, что он телесно сливается с гоголевским персонажем: у него та же *фигура* (о ней часто идет речь в письмах Девушкина: «что даже и фигура моя неприличная»), та же *походка* и пр. («ведь тут это все так доказано, что нашего брата по одной походке узнаешь теперь»).

Выразительное различие: героя «Станционного смотрителя», говоря об этой повести, Девушкин называет по имени («Самсон-то Вырин, бедняга»), сознавая дистан-

цию между собой и героем повести, при всем в то же время мысленном самоотождествлении с ним. Но Акакия Акакиевича он по имени не называет и вообще почти не упоминает о нем в третьем лице, а прямо начинает от себя и о себе, оправдывается сам и т. п., самоотождествляясь с гоголевским героем совершенно в иной степени и форме, нежели с пушкинским.

Однако это принудительно («противувольно») вменяемое ему тождество с гоголевским героем герой Достоевского одновременно не может не признать и не хочет признать. Он не хочет признать, что тождествен этой фигуре, походке и пр., хотя они несомненно его фигура, походка и пр. «Внушения», которые он принимает от гоголевского героя, сливаясь с ним, обращают его против Гоголя. Человек Достоевского хочет отделиться от гоголевского «тела», «выходит» из него.

Мы говорили, что ситуация восприятия Девушкиным «Шинели» может быть прочитана на уровне героя и на уровне автора «Бедных людей». Уровень героя — это уровень примитивного читателя; но его же можно назвать экзистенциальным читателем. Можно сказать, что свое отражение в повести Пушкина он созерцает на расстоянии, находя в этом пушкинском зеркале отражение общего значения своей жизни (и это зеркало как бы свидетельствует, что жизнь его имеет значение, хотя бы и в несчастье проявляющееся). Восприятие «Шинели» — гораздо более близкое, «Шинель» подступает к нему вплотную, так что границы между повестью и своей жизнью он провести не может; «эстетической дистанции» в этом случае ему не дано, и действительность повести воспринимается прямо — вне какого-либо обобщения или художественной обработки — как его собственная действительность, которую *подсмотрели* (ср. у Пушкина: «И как ловко описано все!»). «Шинель», таким образом, не воспринимается как художественное произведение, но как «пасквиль», личное отношение некоего «его» (сочинителя-соглядатая). Это разрушение в восприятии Девушкина повести как художественного произведения особенно выражено в его вопросах: «И для чего же такое писать? И для чего оно нужно? Что мне за это шинель кто-нибудь из читателей сделает, что ли? Сапоги, что ли, новые купит?» (Из пушкинской повести он извлек примитивную, однако определенную идеальную цель — «урок», «мораль»: «а книжку вашу еще раз прочтите, со вниманием прочтите; вам это пользу принесет»).

Но примитивный читатель в Девушкине совпадает с читателем экзистенциальным, для которого не существует границы между чтением гоголевской «Шинели» и переживанием самых внутренних и личных тем своего пребывания в мире.

«Литературный» эпизод помещается в самом центре «Бедных людей» — и в их хронологии, и в их композиции (хронология романа — от 8 апреля до 30 сентября в предпоследнем письме Вареньки, последнее письмо Девушкина — без даты[1], письма о «Станционном смотрителе» и «Шинели» — от 1 и 8 июля; и эти письма как раз расположены в середине текста романа). Это внешне-композиционное положение вряд ли случайно. В начале письма о «Шинели» Девушкин говорит: «Дурно, маточка, дурно то, что вы меня в такую крайность поставили». В следующем письме романа (27 июля, после паузы в девятнадцать дней) откликается Варенька: «Но зачем же было так отчаяваться и вдруг упасть в такую бездну, в какую вы упали, Макар Алексеевич?» Среди первых критиков «Бедных людей» Шевырев заметил: «Прочтение «Шинели» как будто содействовало к его первому падению»[2]. Поставленный «в крайность» «Шинелью», Девушкин падает в «бездну». Хронологической паузой после письма о «Шинели» роман ощутимо разделяется на первую, более описательную часть, и вторую, более событийную, драматическую. Письмо о «Шинели» — кризис в центре романа, после которого «происходит перелом романа к трагическому концу»[3]; оно не просто в середине, но в средоточии «Бедных людей». «Шинель» снимает во впечатлении Девушкина «Станционного смотрителя» и связанные с ним иллюзии и открывает «крайность» и «бездну»; Пушкин умиротворяет и примиряет, «Шинель» задевает за живое и до «крайности» обостряет необходимость высказаться, «объясниться» («Книжку вашу, полученную мною 6-го сего месяца, спешу возвратить вам и вместе с тем спешу в сем письме моем объясниться с вами»), обостряет самосознание.

---

[1] Единственное письмо без даты в романе. «Истинно-трагические стоны» в этом письме Аполлон Григорьев соотносил с концом гоголевских «Записок сумасшедшего» (Финский вестник, 1846, т. IX, май, с. 30); отсутствие даты в этом последнем письме также соотносится с расстроенной хронологией сумасшедшего Поприщина.

[2] Москвитянин, ч. 1, 1846, № 2, с. 168.

[3] Виноградов В. В. Поэтика русской литературы, с. 183.

Достоевский писал о Гоголе уже тридцать лет спустя после «Бедных людей» (в «Дневнике писателя», апрель 1876 г.): «Эти изображения, так сказать, почти давят ум глубочайшими непосильными вопросами, вызывают в русском уме самые беспокойные мысли, с которыми, чувствуется это, справиться можно далеко не сейчас; мало того, еще справишься ли когда-нибудь?» (22, 106)[1]. Так Достоевский чувствовал Гоголя; но ведь подобным образом чувствовал Гоголя — на своем уровне, на уровне героя Достоевского — и Макар Девушкин в свое время. «Шинель» ему именно давит ум глубочайшими непосильными вопросами и вызывает самые беспокойные мысли. Но не давит ум впечатление пушкинской повести. Впечатления то и другое, как мы уже говорили, самым существенным образом разнятся не только в общем итоге, но и во всем их характере, во всей их конкретной структуре. Но и сам Достоевский ведь совершенно иными словами определял воздействие Пушкина на русскую литературу и жизнь. Он говорил на склоне своих дней о «некоторой великой тайне», которую Пушкин унес с собой в гроб и которую «мы теперь без него... разгадываем». Мы чувствуем, как отличаются в этих поздних уже характеристиках Достоевского пушкинская «тайна» и гоголевские «вопросы».

В непосредственных реакциях Макара Девушкина мы читаем замысел построившего эту ситуацию автора. И в различии структур впечатления героя романа от Пушкина и от Гоголя мы прочитываем на уровне автора формулу его собственного творческого соотношения с тем и другим из предшественников, из которых он на наших глазах на страницах «Бедных людей» «выходит» очень по-разному. Герой романа «выходит» (в том и другом значении этого амбивалентного слова) непосредственно из гоголевского «тела», и вместе с ним его автор самоопределяется непосредственно в том же гоголевском материале. Творческая независимость «нового Гоголя» определяется в ситуации самой тесной и близкой зависимости от Гоголя. Зависимость эта с первых шагов не имеет ничего общего с ученичеством, подражанием (стоявшая близко к явлению критика сороковых годов сбивалась

[1] В этой и следующей статье Достоевский цитируется по Полному собранию сочинений в 30-ти т. с указанием тома и страницы в тексте после цитаты.

в определении этой сложной зависимости), но это та зависимость, которая выражена в позднейших словах: «Эти изображения, так сказать, почти давят ум глубочайшими непосильными вопросами...». Гоголь и молодой Достоевский связаны как вопрос и ответ, Достоевский воспринимает Гоголя как открытый и обращенный к нему вопрос — и такой, который именно «давит ум». Молодой Достоевский так воспринял впечатывающуюся силу гоголевских изображений [1].

---

[1] О ней говорил сам Гоголь в «авторской исповеди» как об особенном действии своих образов на сознание читателя: «Если и из этих писем, говорят, остаются в голове, как живые картины, целиком фразы и страницы, — что же было, если бы я выступил с живыми образами повествовательного сочинения наместо этих писем?.. Образы мои были соблазнительны и так бы застряли крепко в головы, что критика бы их оттуда не вытащила» (VIII, 457—458). Вспомним также еще раз слово Гоголя: «противувольно».

Специфически «неизгладимый» характер впечатления от Гоголя, сопоставляя его и Пушкина, пытался понять и оценить В. Розанов: «Если, открыв параллельно страницу из «Мертвых Душ» и страницу же из «Капитанской Дочки» или из «Пиковой Дамы», мы начнем их сравнивать и изучать получаемое впечатление, то тотчас заметим, что впечатление от Пушкина не так устойчиво. Его слово, его сцена, как волна, входит в душу и, как волна же, освежив и всколыхав ее, — отходит назад, обратно: черта, проведенная ею в душе нашей, закрывается и заростает; напротив, черта, проведенная Гоголем, остается неподвижною: она не увеличивается, не уменьшается, но как выдавилась однажды — так и остается навсегда» (Розанов В. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Опыт критического комментария. С приложением двух этюдов о Гоголе, 3-е изд. Спб., 1906, с. 258). Явление Гоголя после Пушкина с подавляюще «неизгладимыми» образами В. Розанов понимал так: Гоголь «погасил» и «вытеснил» Пушкина в сознании людей (с. 257—258), вся же последующая литература, и прежде всего Достоевский, явилась преодолением этого отрицательного воздействия Гоголя. «Известен взгляд, по которому вся наша новейшая литература исходит из Гоголя; было бы правильнее сказать, что она вся в своем целом явилась отрицанием Гоголя, борьбою против него» (с. 15).

Внимательный анализ эпизода с Пушкиным и Гоголем в «Бедных людях», однако, говорит об односторонности этого заключения. В диалектике литературных впечатлений Макара Девушкина «Шинель» действительно является как антитеза «Станционному смотрителю» и действительно как бы снимает его; но именно этот отрицательный момент развития непосредственно определяет ответное слово героя романа и высказывающуюся через него и в нем позицию автора романа; все самые личные и больные темы существования Девушкина — «вопросы» его жизни — заключены в этом именно втором впечатлении. Да, уже здесь отталкивание от Гоголя, но отталкивание при глубочайшей внутренней связи, можно сказать, кровной связи. Здесь гоголевская пуповина чувствуется, и здесь же перерезается. Здесь ответ на гоголевский вызов, каким явилась для нашей литера-

В многочисленных суждениях Достоевского всегда существенно иным представлялось значение Пушкина и его положение, так сказать, в композиции русской литературы. Для Достоевского в Пушкине не заключен вопрос, но скорее уже «ответ» на будущие вопросы (и в этом смысле «великая тайна»), «*живое уяснение*, во всей художественной полноте, что такое дух русский, куда стремятся все его силы и какой именно идеал русского человека»; только в Пушкине эти русские дух и мысль «явились нам во всей полноте, явились как факт, законченный и целый...» (из «Введения» к «Ряду статей о русской литературе», 1861 — 18,69). «Как факт, законченный и целый», видится Достоевскому Пушкин, и Достоевский всегда об этом «идеальном факте» судит словно издалека. Можно сказать, воспользовавшись искусствоведческим термином, который употребляет М. Бахтин, рассматривая особенности рассказа у Достоевского[1], что Пушкин виделся Достоевскому как «далевой образ», но «далевого образа» Гоголя у Достоевского не было.

Гоголя молодой Достоевский принимал как *открытую* художественную систему, в которой ему и предстояло произвести свой «коперниковский переворот». «Новый писатель» принимал гоголевский мир, но без его художественно-завершающих моментов. Этот именно смысл имела на уровне замысла автора ситуация Девушкина, читающего «Шинель» не как художественное произведение, но как эмпирическое подглядывание и «пасквиль». Это — «своеобразный «бунт» героя против своей литературной завершенности»[2]. Очень выразительно в реакции Девушкина, чего именно он «не заметил» в «Шинели»: патетического «гуманного места» и фантастического эпилога, где Акакий Акакиевич шумно живет за гробом («как бы в награду за не примеченную никем жизнь»). Эти композиционно-завершающие моменты гоголевской повести не воспринимаются, как бы не признаются. К. Аксаков отмечал

туры «Шинель», на его давящие «вопросы» о назначении человека и значении его жизни, такого, каков Акакий Акакиевич. И здесь органическая внутренняя связь событий нашей литературы, ее глубокая телеология; в этом «отрицании отрицания» Гоголя в Достоевском — ее магистральный путь. Гоголь не исказил его, не сбил литературу с пути (по Розанову) — напротив, сам Достоевский нам рассказал в «Петербургских сновидениях в стихах и прозе» (мы к ним сейчас обратимся) о том, как «Шинель» навела его на собственный путь.

[1] Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского, с. 302.

[2] Там же, с. 78.

с удивлением: «И Макар Девушкин, который выставлен, кажется, не таким, чтобы не понять этого места, который все твердит, что он человек, не понял однако же этих строк. Странно. В этом, кажется, виноват уже сам г. сочинитель»[1]. «Вину» самого автора в «непонятливости» героя критик почувствовал верно, однако герой Достоевского не просто не понял, но он не хотел понять и принять[2] того самого качества гоголевской «гуманности», которое так высоко ценили критики 40-х годов, находившие у Достоевского «сентиментальный натурализм» («но не остается после нее тяжелого впечатления; вам не жаль Акакия Акакиевича», — писал в той же статье К. Аксаков). Такие критики, как Шевырев, Ап. Григорьев, К. Аксаков, противопоставляли художественному несовершенству («случайности», «неочищенности» впечатления) первых произведений Достоевского эстетическую завершенность и совершенство Гоголя, тогда как сам Достоевский именно «полемически разрушал»[3] завершающие начала гоголевского мира, чтобы его преобразовать в мир собственный свой. Разрушается гоголевское целое, гоголевский синтез[4], принимается за исходное гоголевская действительность как элементы, как материал.

Можно было бы сказать, снова вспомнив уже упомянутую ранее формулу Белинского, что Гоголь «первый навел» на ту действительность — в очень широком смысле (включая в нее и «вопросы»), — в которой определял-

---

[1] Московский литературный и ученый сборник на 1847 год, отдел критики, с. 33.

[2] Ибо «гуманное место» точно отмечено в реакции Девушкина, но именно не принято: «Ну, добро бы он под концом-то хоть исправился, что-нибудь бы смягчил, поместил бы, например, хоть *после того пункта, как ему бумажки на голову сыпали...»*

[3] Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского, с. 278. — Во второй половине 50-х годов Ап. Григорьев еще оценивал этот дебют Достоевского как своего рода «авангардизм», начинающий «прямо с слепого разрушения форм... с Макара Алексеевича Девушкина и его жалоб на безжалостное, по его мнению, представление Акакия Акакиевича...», противопоставляя подобной «деятельности метеоров в жизни и в искусстве» «созерцание не разорванное, а цельное» «гениальных натур», которые развиваются мерно и постепенно, чуждые «слепого бунта против форм» (Библиотека для чтения, 1858, № 1, отд. V, с. 30. То же: Григорьев А. Литературная критика, с. 142—143).

[4] См. в письме Достоевского по поводу «Бедных людей»: «Во мне находят новую оригинальную струю (Белинский и прочие), состоящую в том, что я действую Анализом, а не Синтезисом, т. е. иду в глубину, а разбирая по атомам, отыскиваю целое, Гоголь же берет прямо целое и оттого не так глубок, как я» (Письма, т. 1, с. 86—87).

ся молодой Достоевский, перестраивая ее в собственную художественную действительность[1].

Наглядную картину того, как совершался этот переход от Гоголя к Достоевскому в том же материале, изобразил позднее сам Достоевский в фельетоне «Петербургские сновидения в стихах и прозе» (1861). «Теперь мне снится, пожалуй, хоть и то же, но в других лицах, хотя и старые знакомые стучатся иногда в мою дверь. Приснилось мне недавно вот что: жил был один чиновник, разумеется, в одном департаменте» (19, 71). Непосредственно из элементов гоголевской действительности и из гоголевских стилистических формул, «словечек», как из своего рода строительных деталей, возникают «старые знакомые» Достоевского 50-х годов — новые вариации сюжетов «Господина Прохарчина» и «Слабого сердца»: «один чиновник», сошедший с ума на том, что он Гарибальди, и расспрашивавший «все о Гарибальди и об итальянских делах, как Поприщин об испанских...», и «новый Гарпагон», который вначале воображению автора представляется как «образ, очень похожий на пушкинского Скупого рыцаря». Но знаменательно, что этот пушкинский фон, внушающий мощный образ, снимается и сменяется иным фоном, гоголевским, в котором уже непосредственно определяется тема Достоевского: «Но когда я фантазировал таким образом, мне показалось, что я хватил не туда, что я обкрадываю Пушкина, и дело происходило совсем другим образом... Может быть, с ним была какая-нибудь минута, когда он вдруг как будто во что-то прозрел и заробел перед чем-то. И вот Акакий Акакиевич копит гроши на куницу, а он откладывает из жалованья и копит, копит на черный день, неизвестно на что, но только не на куницу» (19, 74). Так стилистически наглядно зарождается тема Достоевского в *близком* ей гоголевском контексте, и уже от него она отделяется, отрицает его в условиях самой тесной и непосредственной связи с ним («но только не на куницу»)[2].

---

[1] «Мы даже думаем, что Гоголь только первый навел всех... на эти забитые существования в нашей действительности, но что г. Достоевский *сам собою взял их в той же самой действительности*» (Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. IX, с. 552).

[2] В дальнейшем творчестве Достоевского, освободившемся от гоголевских «оболочек» и непосредственной связи с Гоголем (но сохранившем и претворившем начала, определявшиеся у раннего Достоевского в гоголевском контексте: «то же, но в других лицах», по формуле из «Петербургских сновидений»), происходит, очевидно, пере-

Эта «куница» еще раз вспоминается в «Петербургских сновидениях». Вспоминается молодость в петербургских углах, чиновник-сосед, за которого вышла «Амалия». «У него всего имения было только шинель, как у Акакия Акакиевича, с воротником из кошки, «которую, впрочем, всегда можно было принять за куницу». Я даже подозреваю, что будь у него кошка, которую нельзя было принять за куницу, то он может и не решился б жениться, а еще подождал» (19, 70). Эта ранняя петербургская действительность Достоевского существует в гоголевских стилистических формулах; в рассказе Достоевского они воспроизводятся со сдвигом, «с перемещенным акцентом»[1]. Гоголевская формула цитируется и тут же смещается, разлагается в интерпретации нового автора («Я даже подозреваю...»), со сдвигом всей ситуации «от Гоголя к Достоевскому», «очеловечением», развеществлением ситуации (ср. в «Шинели»: *«как будто бы он* женился...»).

В «Петербургских сновидениях» далее рассказывается, как кошка-куница *навела* в то время рассказчика на новую для него действительность («гоголевскую» после «шиллеровской»[2]): «Прежде в углах, в Амальины времена, жил я чуть не полгода с чиновником, ее женихом, носившим шинель с воротником из кошки, которую можно было всегда принять за куницу, и не хотел даже и думать об этой кунице. И вдруг, оставшись один, я об этом задумался. И стал я разглядывать и вдруг увидел какие-то странные лица». Самым сильным моментом этого нового переживания мира является ощущение «автора» этого мира, «спрятавшегося» за этой картиной: «Кто-то гримасничал передо мною, спрятавшись за всю эту фантастическую толпу, и передергивал какие-то нитки, пружинки, и куколки эти двигались, а он хохотал, и все хохотал!» (19, 71).

распределение значения пушкинского и гоголевского контекстов, и пушкинские мотивы становятся более непосредственно значимым фоном некоторых ситуаций Достоевского (в том числе Скупой рыцарь в ситуациях «Подростка» и «Братьев Карамазовых»).

[1] См.: Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского, с. 298.

[2] Заметим, что и этот переход совершался в том же материале, который из «шиллеровского» (Амалия в петербургских углах) становился «гоголевским»: «фигуры вполне прозаические, вовсе не Дон-Карлосы и Позы, а вполне титулярные советники и в то же время как будто какие-то фантастические титулярные советники» (19, 71). И этот же материал затем превращается из «гоголевского» в действительность Достоевского.

Этот «он» «Петербургских сновидений» и «он», которого остро чувствовал Девушкин в гоголевской «Шинели» («...и он должен бы был знать»), — очевидно, то же лицо. Лицо это неопределенное: «он» — это «кто-то». Такую неопределенно-личную субъективность и представляет собой рассказчик «Шинели». Всюду в повести звучит его «личный тон»[1], однако какая-либо определенная персонификация его невозможна; определенного рассказчика, отделенного от автора, в повести нет, «рассказывающий сию повесть» сливается с самим автором повести, но он же является и болтливым и «пошлым» лицом, отождествляющимся с самим жестоко преследующим героя повести миром. Чувствуется «какая-то» личность, но она чувствуется очень сильно; чувствуется «личный тон», не фиксированный, не локализованный в определенном лице. Это именно «кто-то» и «он», как почувствовал его Макар Девушкин в «Бедных людях» и сам Достоевский в «Петербургских сновидениях», рассказывая о возникновении замысла «Бедных людей». Сопоставим это: «а он хохотал, и все хохотал!» — с характеристиками Гоголя в статьях Достоевского того же 1861 года: «Один из них все смеялся... О, это был такой колоссальный демон...» (18, 59). «Явилась потом смеющаяся маска Гоголя, с страшным могуществом смеха...» (19, 12)[2]. Образ зловеще-таинственной, демонической личности и внушается неопределенно-личными «кто-то» и «он». «Он» не называется по имени у Девушкина-Достоевского, как не называют по имени нечистую силу. Вспомним также здесь объяснение Достоевского по поводу «Бедных людей»: «Во всем они привыкли видеть

[1] Эйхенбаум Б. О прозе. Л., 1969, с. 306.

[2] Интересно, что в подготовительных записях Достоевского к этим статьям находится:

«В ряде статей:

Гоголь — гений исполинский, но ведь он и туп, как гений» (Лит. наследство, т. 83, с. 154).

Ср. в той же записной книжке (по другому поводу): «В смехе, в вечном смехе есть сушь» (с. 141).

Очевидно, с характеристикой «все смеявшегося» Гоголя была связана эта ремарка о «тупости» его как гения, впрочем, прямо не отразившаяся в «ряде статей». Очевидно, в 1861 г., осмысляя заново путь русской литературы, Достоевский заново переживал «поворот» «от Гоголя» перед началом важнейшей эпохи своего творчества, которая будет вскоре открыта «Записками из подполья» и продолжена большими романами.

О владевшем Гоголем «демоне юмора» писал в статье того же 1861 г. Григорьев (Григорьев А. Литературная критика, с. 429).

рожу сочинителя; я же моей не показывал»[1]. Можно думать, что здесь скрыто указывается на Гоголя[2] (ср. позднейшее: «смеющаяся маска Гоголя»; «рожа» — характерное слово гоголевского словаря), и именно с ним размежевывается «новый писатель». Главным впечатлением Девушкина от «Шинели» и является «рожа сочинителя». Но подобное же впечатление — уже на уровне самого Достоевского — описано в «Петербургских сновидениях»: «Кто-то гримасничал передо мною...».

Но послушаем, как в подлиннике звучит эта фраза, которая столько обыгрывается в «Петербургских сновидениях» и в изображаемом здесь переходе от Гоголя к Достоевскому является как бы отправным пунктом:

«Куницы не купили, потому что была точно доро́га, а вместо ее выбрали кошку лучшую, какая только нашлась в лавке, кошку, которую издали можно было всегда принять за куницу».

В этой фразе рассказа передаются те разговоры, которые были у Петровича с Акакием Акакиевичем относительно куницы и кошки. Однако прежде всего воспринимается «рожа сочинителя», который *так* передает разговоры действующих лиц. «Кто-то гримасничает» в этой фразе, подавая с таким значением все эти тонкие различия[3]: «кошку *лучшую...* которую *издали* можно было *всегда* принять за куницу». Рассказчик словно разыгрывает объяснения и аргументы действующих лиц и чувствуется за ними как «исполнитель» их разговоров («комический актер», значение которого Гоголь ставил так высоко; ср. образ автора-кукольника, дергающего за нитки и пружинки, в «Петербургских сновидениях»). Происходит определенное овеществление собственной речи персонажей в авторской передаче, авторском «изображении», авторском «исполнении», которое очень чувствуется.

В свое время В. Н. Волошинов, изучая проблему «чужой речи» и ее взаимодействия с авторским контекстом, следующим образом описывал одну из ее разновидностей,

---

[1] Достоевский Ф. М. Письма, т. 1, с. 86.

[2] Скрытая полемика характеризует слово не только героя Достоевского, но и самого Достоевского по отношению к Гоголю.

[3] Ибо они оказываются совершенно мнимыми перед явлением умершего Акакия Акакиевича, который в виде призрака снимает «со всех плеч, не разбирая чина и звания, всякие шинели: на кошках, на бобрах, на вате, енотовые, лисьи, медвежьи шубы, словом, всякого рода меха и кожи, какие только придумали люди для прикрытия собственной» (III, 169).

которую он называл «овеществленною прямою речью» (наша фраза из «Шинели» представляет пример несобственно-прямой речи подобного типа): «Здесь авторский контекст строится так, что объективные определения героя (от автора) бросают густые тени на его прямую речь. На слова героя переносятся те оценки и эмоции, которыми насыщено его объективное изображение. Смысловой вес чужих слов понижается, но зато усиливается их характерологическое значение, их колоритность или их бытовая типичность. Так, когда мы по гриму, костюму и общему tenu узнаем на сцене комический персонаж, мы уже готовы смеяться, прежде чем вникнем в смысл его слов[1]. Такова в большинстве случаев прямая речь у Гоголя и у представителей так называемой «натуральной школы». В своем первом произведении Достоевский и попытался вернуть душу этому овеществленному чужому слову»[2].

В «Петербургских сновидениях» этот последний момент передан переключением в иную тональность после «а он хохотал, и все хохотал! И замерещилась мне тогда *другая история*... и глубоко разорвала мне сердце вся их история» (19, 71).

«Другая история» приняла форму романа в письмах. Эта старая форма, которая «сама по себе еще не предрешает тип слова»[3], в «Бедных людях» оказывалась адекватной «новому слову» Достоевского, которое он противопоставлял овеществляющему гоголевскому слову. Эта форма представила «оптимальные условия»[4] для решения той задачи очищения слова героя от власти авторского слова (вспомним, как эту власть почувствовал Девушкин в гоголевской «Шинели»), на которую указал сам Достоевский, объясняя свой роман: «говорит Девушкин, а не я». Эпистолярная форма «Бедных людей» имела принципиальный характер художественного «нового слова», которое Девушкин *сам говорит*. Особенности выполнения традиционной формы у «нового писателя» бросились в гла-

---

[1] Девушкин узнает в «Шинели» этот свой «общий tenu» и протестует против него: «Нашего брата по одной походке узнаешь теперь».

[2] Волошинов В. Н. Марксизм и философия языка. Л., 1930, с. 132.

[3] Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского, с. 274.

[4] Свительский В. А. «Кругозор» героя и точка зрения автора в первых произведениях Достоевского. — В сб.: Метод и мастерство. Вологда, 1970, с. 148.

за К. Аксакову, который писал, что напрасно сочинитель избрал эту форму, трудную и неверно им выполненную. «Мы уверены, что Девушкин... говорил, мог говорить точно так, как в повести; но уверены, в то же время, что он никогда не писал так; так мог писать сочинитель, поставивший вне себя описываемое лицо, сознавший и ухвативший его своею художественною силою; но само лицо никогда бы не написало так, как говорит; иначе надо было бы ему тоже сознать само себя и вне себя поставить»[1].

Замечая эту «ошибку», К. Аксаков, можно сказать, описывал «коперниковский переворот» Достоевского, герой которого в тенденции совмещает в себе героя и «сочинителя». Сопоставим: «Огонь порою показывался в глазах его, в голове даже мелькали самые дерзкие и отважные мысли: не положить ли точно куницу на воротник». «А что, в самом деле, ведь вот иногда придет же мысль в голову... ну что если б я написал что-нибудь, ну что тогда будет? Ну вот, например, положим, что вдруг, ни с того, ни с сего вышла бы в свет книжка под титулом — «Стихотворения Макара Девушкина!». Такова «самая дерзкая» мысль Макара Девушкина, в его ситуации эквивалентная «кунице» Акакия Акакиевича как некоторому идеальному пределу, той самой гоголевской кунице, которую в «Петербургских сновидениях» Достоевский ретроспективно поместил у истоков замысла «Бедных людей». Там, где у Акакия Акакиевича — «куница на воротник», у Макара Девушкина — собственное слово и «слог».

Первые критики «Бедных людей» обратили внимание на то, что слог писем Девушкина превосходит как будто возможности героя и местами прямо выдает «сочинителя». Но вот странность! — замечал А. Никитенко. — Язык автора лишен особой художественной обработки: это, видимо, настоящий язык Вари и Девушкина. «Между тем это язык очень изысканный... что показывает в нем (в герое.— *С. Б.*) не только переписчика бумаг, но истинного сочинителя. Такой лукавец, а говорит, что у него слогу нет»[2]. «Раздвоение» девушкинского стиля», не только организующего «характер бедного человека», но и «отра-

---

[1] Московский литературный и ученый сборник на 1847 год, отдел критики, с. 27.

[2] Библиотека для чтения, 1846, т. LXXV, отд. V, с. 34.

жающего» в себе «образ автора» романа, подробно исследовал В. В. Виноградов[1].

Но раздвоение своего рода являет собою самое существование первого героя Достоевского. Бедный человек «переходит» у Достоевского из положения Акакия Акакиевича в какой-то иной модус существования. И крайними формулами его бытия являются, с одной стороны, «переписывание», с другой — «сочинительство». Вот он перед Ратазяевым как «литератором»: «а я что? Просто — не существую... Я ему кое-что переписываю». С другой стороны, он обещает Вареньке: «опишу их в будущем письме сатирически» — сокрушаясь при этом, что «слогу нет». «Опишу сатирически» — это ведь значит: поступлю с «ними» так, как «они» со мной поступают, когда высмеивают и «описывают» («Но все же это ничто перед гнусным намерением Ратазяева нас с вами в литературу свою поместить и в тонкой сатире нас описать...») «Переписываю» — значит «просто не существую»; альтернативой является сочинительство как синоним значащего существования. От Акакия Акакиевича до Достоевского — можно было бы определить стилистическую амплитуду «Бедных людей»; между этими пределами и «формируется» слог Макара Девушкина.

Что герою «Бедных людей» не чужд Акакий Акакиевич, очевидно. Но в свою очередь Достоевскому не чужд герой его первого романа. Если можно говорить об «Акакии Акакиевиче в Девушкине», то ряд подробностей в жизни молодого автора «Бедных людей» нам показывает как бы «Девушкина в Достоевском»[2]. При всей дистанции

---

[1] Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М., 1959, с. 487—490.

[2] Внешние материальные подробности: чай, сапоги и т. п. — в их знаковой функции — как знаки амбиции и престижа; о них часто идет речь в письмах молодого Достоевского и в воспоминаниях о нем (см. воспоминания П. П. Семенова-Тян-Шанского. — В кн.: Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников, т. 1. М., 1964, с. 210). Затем: значение слова «они» в мироощущении молодого Достоевского (о чем мы уже говорили выше). Вспомним также тургеневско-некрасовскую эпиграмму (в виде обращения к Достоевскому Белинского): «Витязь горестной фигуры...» — и горестную «фигуру» Девушкина. Наконец, слогу писем раннего Достоевского не чужды специфические особенности писем Макара Девушкина: «Если б вы только знали, до чего я доведен! Только стыдно писать, да и не нужно. Ведь это просто срам, Андрей Александрович, что такие бедные сотрудники в От. Записках. Ну, задолжали много: конечно худо! Но ведь и отдача есть, и работа есть. Ведь кажется, что есть, Андрей Александрович» (Достоевский Ф. М. Письма, т. 1, с. 123).

между ними, между героем и автором есть интимное, внутреннее сродство, и их взаимное соотношение решающим образом отличается от «противувольного» отношения Гоголя к своему герою. «Новый писатель», напротив, находит художественные средства помочь своему герою стать так, как «сам хочет стать» человек; в этом и выражается «поворот» Достоевского (как бы лицом к лицу своего героя). Эту интимную близость автора своему «бедному», косноязычному герою ранних произведений хорошо почувствовал Иннокентий Анненский, когда он писал по поводу почти нечленораздельных предсмертных высказываний господина Прохарчина: «И никогда бы не понял Прохарчин, как близко поставил его этот горячечный сон не только ко всему страдающему, но и к поэту, который воплощает и осмысляет эти муки»[1].

В литературном мечтании героя романа вопрос о «стихотворениях Макара Девушкина» увязывается с вопросом о сапогах: если бы вышла в свет его книжка, он бы решительно уж тогда не смел показаться на Невский. «Ну что тогда б было, когда бы все узнали, что вот у сочинителя Девушкина сапоги в заплатках!». Так в этой картине его воображения сошлись два предела его существования. Две эти темы связаны у него таким образом, что презрение к сапогам (ибо «и мудрецы греческие без сапог хаживали...») должно возрастать по мере того как «слог формируется», действительная же власть над ним сапогов совпадает с властью над ним чужого слова, чужого слога, превращающего его самого как будто бы в вещь, в свой объект. Значение «сапогов» и собственный «слог», таким образом, как бы обратно пропорциональны друг другу в ситуации героя романа.

«Ведь для людей и в шинели ходишь, да и сапоги, пожалуй, для них же носишь». Гоголевский Акакий Акакиевич не «для людей» сделал себе новую шинель, а от петербургского мороза и ветра. Таким образом, Достоевский делает в тексте своего романа отметки об отличии своего героя и своей ситуации от ситуации и героя «Шинели»; на фоне этой последней у Достоевского совершается «поворот» человека к «людям»: ведь и чай пьешь «ради чужих», ибо «чаю не пить как-то стыдно...»

Стыд и является основным ощущением Девушкина и, можно сказать, формообразующим его личность началом.

---

[1] Анненский И. Ф. Книги отражений, с. 33.

У бедного человека, пишет он Вареньке, «тот же самый стыд, как и у вас, примером сказать, девический. Ведь вы перед всеми — грубое-то словцо мое простите — разоблачаться не станете...». Сам же он именно чувствует свою наготу «перед всеми», свою наготу «на миру». Космическому холоду, породившему шинель Акакия Акакиевича, эквивалентен в письмах Макара Девушкина *стыд* как ощущение жизненного, нравственного холода, переживаемое на людях и перед людьми (слово «стыд» этимологически родственно «студе», «стуже», «стыть»[1]). Подобно библейскому первому человеку, первый герой Достоевского увидел свою наготу и узнал стыд. «И сказал: кто сказал тебе, что ты наг?» Кто это сказал человеку Достоевского? «Литературная» ситуация в «Бедных людях», кажется, заключает в себе ответ на этот вопрос: «Шинель» снимает во впечатлении Девушкина «Станционного смотрителя» (в поэтическом мире которого он видел себя «как в раю»[2]), она «обнажает» истину, «Шинель» именно Девушкину говорит, что он наг[3]. Выразительная фамилия первого героя Достоевского, по-види-

---

[1] Фасмер М. Этимологический словарь русского языка, т. III. М., 1971, с. 786—789.

[2] «Райские» мотивы временами возникают в письмах героя (в первой половине романа) как знак его иллюзий; см. в первом «весеннем» письме: «Сравнил я вас с птичкой небесной...» и отповедь Вареньки: «И право, я сейчас же по письму угадала, что у вас что-нибудь да не так — и рай, и весна, и благоухания летают, и птички чирикают».

[3] В воспоминаниях В. В. Тимофеевой (О. Починковской) рассказывается, как Достоевский в 1873 г. читал «Пророка» Пушкина и Лермонтова: «Пушкина я выше всех ставлю, у Пушкина это почти надземное, — говорил он, — но в лермонтовском «Пророке» есть то, чего нет у Пушкина. Желчи много у Лермонтова, — его пророк — с бичом и ядом... Там есть они!» (Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников, т. 2, с. 174).

Вспомним последние строки «Пророка» Лермонтова:

Смотрите, как он *наг* и *беден*,
Как презирают все его!

Лермонтовский пророк в восприятии Достоевского — родственное лицо. Уже первый герой Достоевского заключает в себе эту родственность; по материалу, конечно, бедный человек Достоевского очень разнится от лермонтовского пророка, но в ситуации есть родственные моменты. Можно было бы назвать ситуацию «Бедных людей» «инициальной» для творчества Достоевского; она будет развиваться в последующих произведениях Достоевского и вне материала «Бедных людей». «Там есть они!» — непосредственным образом для Достоевского 70-х годов это люди противоположного общественного лагеря (пре-

мому, не случайна: в ней выведен на поверхность стыд (и особый характер его переживания Девушкиным)[1] — как определяющее *начало* всей его жизни, его мучительного самосознания, его человеческой личности — и творчества Достоевского. Девушкинским, «примером сказать, девическим» стыдом открывается собственно «достоевская» проблематика нравственной самостоятельности и свободы совести человека.

Жажда слога и стыд связаны в письмах Девушкина самым внутренним образом. Прочитаем отрывок из первого письма:

«Я живу в кухне, или гораздо правильнее будет сказать вот как: тут подле кухни есть одна комната (а у нас, нужно вам заметить, кухня чистая, светлая, очень хорошая), комнатка небольшая, уголок такой скромный... то есть, или еще лучше сказать, кухня большая в три окна, так у меня вдоль поперечной стены перегородка, так что и выходит как бы еще комната, нумер сверхштатный; все просторное, удобное, и окно есть, и все, — одним словом, все удобное. Ну, вот это мой уголочек».

емственно связанные с теми, о ком говорил молодой Достоевский в письме 1847 г.: «Сделали они мне известность сомнительную...»).

«Там есть о н и!» — характеризует для Достоевского лермонтовского «Пророка» в отличие от пушкинского. Пушкин, как и в других высказываниях о нем Достоевского, воспринимается на идеальной дистанции: «у Пушкина это почти н а д з е м н о е...» — Лермонтов, как и Гоголь, воспринимается близко. Во «Введении» к «Ряду статей о русской литературе» Достоевский рассматривал Гоголя и Лермонтова как пару, двух «демонов», выразивших новое состояние литературы (послепушкинское) и новые человеческие состояния, от которых более непосредственно отправлялся сам Достоевский. «Были у нас и демоны, настоящие демоны; их было два, и как мы любили их, как до сих пор мы их любим и ценим!» (18, 59).

[1] В литературе о Достоевском были интерпретации фамилии Девушкин: «девственно-добродетельный старичок» (В и н о г р а д о в В. В. Поэтика русской литературы, с. 163), «женский, точнее, девичий характер стиля писем», согласный с фамилией (А л ь т м а н М. С. Имена и прототипы литературных героев Достоевского. — Уч. зап. Тульского гос. пед. ин-та, вып. 8, 1958, с. 133). Оба исследователя связывают фамилию Девушкин с традицией сентиментальной литературы, переосмысляемой в «Бедных людях». Но связь со стыдом «девическим», указанная в тексте романа, исследователями не отмечена.

Эта черта и фамилия героя «Бедных людей» любопытно соотносится с пушкинской характеристикой Ивана Петровича Белкина (если помнить при этом, как связан Девушкин с «Повестями Белкина» чтением «Станционного смотрителя», а также — как значительно понимал Достоевский образ пушкинского Белкина): «к женскому же полу имел он великую склонность, но стыдливость была в нем истинно девическая».

Пишущий начинает прямыми словами: «Я живу в кухне» — и тут же берет их назад; он как будто раскрылся и тотчас спешит прикрыться. Смена этих движений и образует «неровный слог»[1] его описания своего нового жилища. Прямое и точное слово: «кухня» — оказывается страшным и невозможным для него словом. Это «голое» слово, от которого холодно (стыдно); и это *прямое — голое* слово («голая правда») — *чужое* слово[2]. «Кухне» противопоставлена («или гораздо правильнее будет сказать вот как») «комната», однако Девушкин чувствует, что это преувеличение, слишком сильно сказано, и поправляется дальше, пытаясь найти какую-то меру между прямой «кухней» и условной «комнатой»: «комнатка небольшая, уголок такой скромный...». По воспоминаниям П. Анненкова, Белинский хотел помочь Достоевскому «выправить» слог «и сообщить ему сильные, так сказать, нервы и мускулы, которые помогли бы овладевать предметами прямо, сразу, не надрываясь в попытках, но тут критик встретил уже решительный отпор»[3]. В самом деле, может ли человек Достоевского овладеть *прямо,* «не надрываясь в попытках», словом «кухня», в котором заключен его стыд? Он надрывается в попытках примирить *непрямое* слово с правдой и наконец приходит к некоторому неустойчивому равновесию: «*как бы* еще комната, *нумер сверхштатный*...». Последнее слово представляет как бы стилистический выход из положения. Это слово «с шуточкой» (что для Девушкина является признаком сильной позиции в жизни и что ему не дается[4]), стилистическая находка, позволяющая «прикрыть стыд». «Слог» и взыскуется как стилистическая «одежда» и в самом деле эквивалентен как стремление героя шинели Акакия Акакиевича.

Однако по-настоящему «обнажает» героя романа не само по себе неприятное для него прямое слово, но именно этот надрыв в попытках избегнуть его. Если вспом-

---

[1] Варенька замечает ему в другой раз: «У вас слог чрезвычайно неровный». Определение, очевидно, восходит к замечанию гоголевского Поприщина по поводу переписки собачек: «Чрезвычайно неровный слог. Тотчас видно, что не человек писал. Начнет так, как следует, а кончит собачиною».

[2] См. анализ этого места в «Бедных людях» у М. Бахтина (Проблемы поэтики Достоевского, с. 279).

[3] Анненков П. В. Литературные воспоминания, с. 283.

[4] «Горе-то мое, Варенька, хотел я вам описать пополам с шуточкой, только, видно, она не дается мне, шуточка-то».

нить гоголевскую характеристику поэзии Пушкина: «не вошла туда нагишом растрепанная действительность» (VIII, 382), то как раз по противоположности этой характеристике можно было бы характеризовать слог «Бедных людей», который определяется тем, что «Девушкин иначе и говорить не может. Роман находят растянутым, а в нем слова лишнего нет»[1] — при всех нескончаемых повторениях.

«Не вошла туда нагишом растрепанная действительность». Замечательно, что в контексте «пушкинского» своего впечатления (когда речь идет о «таком же», как он, а не прямо о нем самом) Девушкин с умилением и сочувствием принимает страшное вообще для него в его собственной ситуации слово «спился» (ср. как в собственных обстоятельствах, «предсказанных» пушкинской повестью, он стилистически прикрывает это тяжкое значение иносказаниями и эвфемизмами: «во временных беспорядках моих», или, как выражается «прообраз» героя романа, старый Покровский, в записках Вареньки: «придерживаюсь того, что нехорошо...»). В контексте Пушкина это прямое слово звучит герою «Бедных людей» как райская музыка, прямое слово пушкинской «нагой прозы» не заключает в себе стыда. Пушкин «овладевает предметами прямо», рассказывая самые горестные моменты истории своего героя: «и сильной рукою схватив старика за ворот, вытолкнул его на лестницу». И вот как опять-таки о предсказанных этим пушкинским эпизодом своих обстоятельствах сообщает Макар Девушкин: «Ну, тут-то меня и выгнали, тут-то меня и с лестницы сбросили, то есть оно не то чтобы совсем сбросили, а только так вытолкали». Нет такого слова в языке, которым можно было бы передать факт и не потерять к себе уважения, и попытки использовать стилистические оттенки здесь наглядно бессильны (при этом приходит Девушкин в результате «надрыва» к тому самому слову, которое «прямо» стоит у Пушкина).

В письма «Бедных людей» вошла нагишом растрепанная действительность. Герой стремится к «слогу», однако самое потрясающее излагает «без слога»: «Расскажу вам без слога, а так, как мне на душу господь положит». Мысль «поневоле из сердца горячим словом выбивается». Из «сердца», в раскрытии которого и увидел Стра-

---

[1] Достоевский Ф. М. Письма, т. 1, с. 86.

хов «поворот» Достоевского по отношению к Гоголю. Слово «из сердца» срывается «нагишом», «без слога», и в то же время оно бы хотело оформиться в «слог». В противоречии этих тенденций и состоит «неровный слог» героя романа[1]. Анненков в 1849 г. с неодобрением писал о «болезненной говорливости сердца» героев раннего Достоевского: «К тому же мы осмеливаемся, во имя русского человека, протестовать против этой болезненной говорливости сердца. Она составляет исключительное достояние расслабленных людей, вряд ли и способных к сильному ощущению; но простой человек молчалив и при нем. Он крепко бережет добро, цену которого хорошо знает, и тем непроницаемее, чем незаметнее место его на свете. За ним надо подсматривать в его хорошие минуты, а не заставлять болтать его»[2]. В критике Анненкова заметен гоголевский критерий изображения «человека недальнего» (выражение Анненкова); замечание о «непроницаемости» напоминает про Акакия Акакиевича, и даже слово «подсматривать» взято критиком для характеристики позиции автора. Любопытно, что сам Гоголь в цитированном выше скупом эпистолярном отклике на «Бедных людей» (1846) тоже назвал «говорливость» как недостаток: «Много еще говорливости и мало сосредоточенности в себе» (XIII, 66). Замечания Анненкова находились на той же линии критики «сентиментального натурализма», утраты художественной дистанции в отношении автора к «расслабленному» герою, по которой противопоставляли Достоевского Гоголю и другие критики 40-х годов (см. выше). Однако мы знаем, что Достоевский очень сознательно сам сформулировал (в письме брату, к которому мы уже не раз обращались) то самое, в общем, в чем его упрекали и видели недостаток, как свою художественную задачу: «Девушкин иначе и говорить не может». С «болезненной говорливостью сердца», со всем стыдом и «натурализмом» герой Достоевского *выговаривает* себя, свою «формирующуюся» в нем вместе со «слогом», в самом процессе этого

---

[1] Наибольшее равновесие этих двух несливающихся стремлений («сердце» и «слог») достигнуто в большом письме от 5 сентября, в котором Девушкин в наибольшей мере проявляет себя как «сочинитель», рассказчик: «Начал я вам описывать это все частию, чтоб сердце отвести, а более для того, чтоб вам образец хорошего слогу моих сочинений показать».

[2] Современник, 1849, № 1, отд. III, с. 3—4. — Непосредственным образом эта критика Анненкова относится к «Слабому сердцу».

выговаривания, «девственную» в этом смысле (на что опять-таки указывает значащая фамилия) свою личность; этот первый герой Достоевского уже являет своими письмами основную характеристику героя Достоевского, раскрытую М. Бахтиным: герой дан как *слово*[1].

Это именно и отличает решающим образом героя Достоевского от гоголевского героя. Может быть, особенно выразительно это различие чувствуется в сопоставлении с первыми произведениями Достоевского гоголевских «Записок сумасшедшего»: это единственное произведение Гоголя, целиком написанное от первого лица, как слово героя. При появлении «Бедных людей» не случайно некоторые критики выделили «Записки сумасшедшего» из ряда гоголевских произведений, сближая их с романом «нового писателя»[2]. В сопоставлении с ним, очевидно, чувствовалась исключительность этой формы для Гоголя; очевидно, самая форма исповеди Поприщина воспринималась в этом контексте как тяготеющая к Достоевскому. При этом сюжетом повести является не что иное, как поиски ее героем своего человеческого лица и «места», своего «я». В этой повести «говорит Поприщин» и пытается выговорить свою личность; но, подобно тому как в одной из повестей «Вечеров на хуторе близ Диканьки» герою «не вытанцывается» на «заколдованном месте», «я» Поприщина *не выговаривается* в его записках. В этом и состоит гротеск этой повести Гоголя — можно сказать, гротеск самой этой формы Jcherzählung в гоголевском ее варианте. Если в «Бедных людях» «авторское понимание очень тонко и осторожно преломляется в словах героев-рассказчиков»[3], то к исповеди Поприщина больше подходят вышецитированные слова В. Н. Волошинова о такой («овеществленной») прямой речи героя, на которой лежат «густые тени» от автора. Понятно, что такая поста-

---

[1] См.: Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского, с. 71, 85—86.

[2] Определяя отличие Достоевского как поэта «по преимуществу психологического» от Гоголя — «поэта по преимуществу социального», Майков делал оговорку: «за исключением разве «Записок сумасшедшего» (Сочинения В. Н. Майкова, т. 1, с. 207). Белинский замечал: «Нельзя не видеть, что между лицами романов г. Достоевского и повестей Гоголя существует такая же разница, как и между Попрыщиным и Башмачкиным, хотя оба эти лица созданы одним и тем же автором» (Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. IX, с. 552).

[3] Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского, с. 274.

новка прямой речи героя представляет специфическую трудность для построения целого произведения в форме от первого лица. В «Записках сумасшедшего» «я» героя звучит с первых слов, и звучит слишком часто, несоразмерно, утрированно; оно звучит вопреки своему стремлению выставиться, обособиться, по-гоголевски овеществленно — как сумасшедшее «я»; оно стремится всячески подчеркнуть себя, но на самом деле оно подчеркнуто автором повести, на него ложится густая тень, как бы гоголевский курсив на поприщинском «я»: «Я не понимаю выгод служить в департаменте. Никаких совершенно ресурсов». Здесь уже слышится (следующий шаг этой речи): я испанский король. Поприщин замечает по поводу переписки собачек: «Я еще в жизни не слыхивал, чтобы собака могла писать. Правильно писать может только дворянин». Собаке противопоставляется не человек, а дворянин; по этой же логике и возносит герой свое неизвестное и искомое «я» (своего «человека в человеке» — ибо именно его, как неизвестный икс, ищет Поприщин) — как величину несоизмеримую со всеми известными ему в окружающей жизни положениями, «поприщами» — в испанские короли. И этот акт вознесения личности совпадает с ее разложением, выступающим как распад *выражения*, «слога», пространства и времени («Мартобря 86 числа»), и самой графики, самого текста (дата последней записи). В этой последней записи происходит, однако, прорыв в человеческий «вопль» (который, мы помним, Григорьев сопоставлял с последним письмом Макара Девушкина без даты), но эта лирика как бы уже выходит за грань человеческого существования («взвейтесь, кони, и несите меня с этого света») и образа героя, каким он представлен в повести, это «прижизненно бред засмертный»[1]; и эта лирика не является самым последним словом повести. Заключительное: «А знаете ли что? — у алжирского дея под самым носом шишка» — вбивает гоголевский осиновый кол в попытку самосознания гоголевского человека.

1971

---

[1] Белый А. Мастерство Гоголя. М. — Л., 1934, с. 79.

КУБОК ЖИЗНИ
И КЛЕЙКИЕ ЛИСТОЧКИ

(Два воспоминания из Пушкина в «Братьях Карамазовых»)

Памяти Тани Свительской

В центре «Братьев Карамазовых», в разговоре Ивана с Алешей, звучат два лейтмотива — они звучат в этой сцене как поэтический аккомпанемент идущего здесь между братьями идейного спора. Это «кубок» Ивана — древняя поэтическая метафора, манифестирующая в его устах ту «жажду жизни, несмотря ни на что», которая составляет его единственную надежду в одолевшей его внутренней борьбе, и это «клейкие весенние листочки», возникающие также в речи Ивана, но в результате как бы отобранные у него Алешей. В ходе разговора эти образы получают разработку, сопровождая развитие больших мировоззренческих тем разговора братьев и оказываясь аргументами pro и contra — аргументами не логическими, а эмоциональными и эстетическими. Оба образа связаны с воспоминаниями из Пушкина: «клейкие листочки» — явная пушкинская реминисценция, в разработке же темы «кубка», по-видимому, отозвались последние строки «Евгения Онегина».

«Я сейчас здесь сидел и знаешь что говорил себе: не веруй я в жизнь, разуверься я в дорогой женщине, разуверься в порядке вещей, убедись даже, что все, напротив, беспорядочный, проклятый и, может быть, бесовский хаос, порази меня хоть все ужасы человеческого разочарования — а я все-таки захочу жить и уж как припал к этому кубку, то не оторвусь от него, пока его весь не осилю!» (14, 209).

В тексте романа этому «кубку» Ивана предшествует «кубок жизни» из тютчевского перевода оды «К радости» Шиллера, которую в предыдущих главах, в «исповеди горячего сердца», декламирует Митя:

Душу Божьего творенья
Радость вечная поит,

Тайной силою броженья
Кубок жизни пламенит.

Итак, «кубок жизни» в тексте романа переходит от Мити к Ивану (и у того и другого он звучит в их исповеди перед Алешей), и эта скрытая в тексте связь оказывается одним из моментов сопоставления братьев, столь значимого в романе. Если тема Ивана — «жажда жизни, несмотря ни на что», то тему Митиной исповеди и его чтения Шиллера можно было бы определить как «радость, несмотря ни на что». Как глубоко различие между жизненными темами братьев, показывает разговор Ивана с Алешей. Пафосу Митиной декламации близок как будто энтузиазм, с которым начинает про свой кубок Иван («весело и с жаром»). Но следующей же фразой ослаблен и даже уже обессилен этот энтузиазм; он срывается диссонансом в тяжелую оговорку:

«Впрочем, к тридцати годам, наверно, брошу кубок, хоть и не допью всего, и отойду... не знаю куда».

Эта вот оговорка и вызывает в памяти завершающие стихи «Евгения Онегина».

Блажен, кто праздник Жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина,
Кто не дочел Ее романа
И вдруг умел расстаться с ним,
Как я с Онегиным моим.

О том, как помнилась Достоевскому последняя сцена пушкинского романа, свидетельствует Версилов в «Подростке»: «...у великих художников в их поэмах бывают иногда такие больные сцены, которые всю жизнь потом с болью припоминаются, — например, последний монолог Отелло у Шекспира, Евгений у ног Татьяны» (13, 382). С болью этой сцены у Пушкина сопряжена и боль расставания автора со своим героем, которое в заключительной, «катартической»[1] строфе уподобляется расставанию человека с жизнью, с «праздником Жизни». Очень похоже, что эти катартические пушкинские строки «с болью припоминаются» в этих словах Ивана, диссонирующих его восторгу, в этой слишком важной для него оговорке про «тридцать лет». И самые «тридцать лет» эти, похоже, реминисценция «тридцати лет» пушкинских, столь отмеченного у Пушкина срока («Ужель мне скоро трид-

[1] Как ее назвал Л. С. Выготский (Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1968, с. 287).

цать лет?»; завершающие же строки романа написаны в тридцать лет).

В той же речи Ивана являются «клейкие листочки» из пушкинского стихотворения «Еще дуют холодные ветры...». Они являются поначалу как образ того же значения, что и жизненный кубок, — как непосредственно-убедительный образ *жизни*, которая дорога, «несмотря ни на что», и которую любишь «вопреки логике», «нутром» и «чревом».

«Пусть я не верю в порядок вещей, но дороги мне клейкие, распускающиеся весной листочки, дорого голубое небо, дорог иной человек... дорог иной подвиг человеческий...»

Такова исходная позиция Ивана в этом большом разговоре, формула мирочувствия, которую сам он определяет как «ахинею» («Понимаешь ты что-нибудь в моей ахинее, Алешка, аль нет?»). Функция «клейких листочков» в этой конструкции — та же, что «кубка» в аналогично построенном высказывании, уже цитированном: *«не веруй я в жизнь...* — а я все-таки *захочу жить* и уж как припал к этому кубку...» Жажда жизни без веры в жизнь, в «порядок вещей» — такова «ахинея». Иван стремится ее утвердить как свой тезис, а в плане всего большого разговора тезис этот оказывается эмоциональной посылкой бунта Ивана: неприятие *«мира Божьего»* как порядка и смысла при страстном в то же время приятии *жизни* как «кубка», как «клейких листочков», как жажды существования.

Тезис Ивана *в итоге* не принят Алешей. Однако *вначале,* мы помним, он горячо соглашается с «ахинеей». Но заметим, что и в этот момент наибольшего согласия братья не совсем одинаково — и даже совсем не одинаково — свои положения формулируют:

«— Жизнь полюбить *больше, чем смысл ее?*

— Непременно так, полюбить *прежде логики,* как ты говоришь, непременно чтобы прежде логики, *и тогда только я и смысл пойму*».

«Как ты говоришь...» Однако Иван не так говорит. «Больше» не то же, что «прежде», и «смысл» не то же, что «логика». В этом обмене репликами воспроизводится заново одна из постоянных и глубоких антиномий мира Достоевского — между вечным началом существования, «жизни», и вечным же требованием ее обоснования и оправдания.

Это постоянно возобновляющаяся, настойчивая оппозиция у Достоевского: «жизнь» — и «логика», «диалектика», «смысл». «Вместо диалектики наступила жизнь...» (6, 422). «Отдайтесь жизни прямо, не рассуждая...» (6, 351). Слово «жизнь» звучит в подобных контекстах как «ultima ratio»[1], как само по себе достаточный аргумент и ответ на рационалистические подходы к ней. Слово это в языке Достоевского заслуживает особого изучения — слово необычайно насыщенное и акцентированное, доминантное, выделяемое интонационным курсивом. Ему присущи в речи Достоевского даже особенная звуковая насыщенность и суггестивность, еще подчеркнутая в таких не случайно любимых писателем усиливающих и нагнетающих сочетаниях, как «живая жизнь» и «жажда жизни». Заметим, однако, что две эти формулы у Достоевского очень различно окрашены и существенно размежеваны, и то, что стоит за ними, различно оценено. В размежевании же этом сказывается и проблематичность, и даже двусмысленность самого этого магического звучания и значения — *жизнь*. Это очень сильное слово у Достоевского, оно и вправду звучит у него нередко как ultima ratio, и тем не менее единственным разрешающим и последним словом в проблемном мире его романов все же оно не является; в обмене репликами между братьями Карамазовыми, в тех контроверзах, в которых оно здесь оказывается, — с «логикой», с одной стороны, и со «смыслом», с другой, — как раз это обнаруживается.

Итак — Иван не так говорит, как поначалу Алеша слышит. Они говорят и слышат разное. Иван-то как раз хотел бы утвердить «жизнь» — взятую в этом модусе «жажды», т. е. субъективно, как объект ненасытного вожделения — как своего рода последнее слово, утвердить ее, ***несмотря ни на что*** и ***вопреки*** — не только «логике», но и «смыслу», и даже «вере» в эту же самую жизнь (т. е. утвердить ее вопреки отсутствию смысла и веры в нее: «Не веруй я в жизнь...»). Неискоренимый абсурд — вот Иванова «ахинея». Утверждаемая им формула — как колеблющееся коромысло[2], одно плечо которого перевешивает — попеременно — другое плечо (и сейчас, в начале

---

[1] Вильмонт Н. Достоевский и Шиллер. — В кн.: Вильмонт Н. Великие спутники. М., 1966, с. 213.

[2] О «качании коромысла антиномий» (по мысли автора, восходящих к Канту), воплощенном в Иване, пишет Я. Э. Голосовкер (Голосовкер Я. Э. Достоевский и Кант. М., 1963, с. 45).

беседы, восторг перевешивает «всякое разочарование, всякое отвращение к жизни»: вот чем *в это же время* нагружено — и Иван это знает, и сам говорит об этом, сам называет — другое плечо его коромысла[1]): поэтому жизнь надо полюбить *больше*, чем смысл ее. Надо, чтоб жажда *перевесила* утрату смысла[2]. Но в Алешином *«прежде* логики» снята эта антиномия, доверие к жизни — условие понимания смысла и путь к нему; это то, о чем говорил Зосима: «Но доказать тут нельзя ничего, убедиться же возможно» (14, 52). Как обычно у Достоевского, соприкасаются идеи различные до противоположности, соприкасаются, чтобы размежеваться как pro и contra. Экзистенциальная формула Ивана, как и главная его идея в романе, — «о двух концах» (14, 56). Алеша ее принимает «с другого конца» и принимает только как *половину дела:* «Половина твоего дела сделана, Иван, и приобретена: ты жить любишь. Теперь надо постараться тебе о второй твоей половине, и ты спасен» (14, 210).

Мотивы двойственности-половинчатости сопровождают Ивана в романе[3]. Он и свою идею утверждает «наполовину»[4], так же отстаивает и «кубок»: ибо и восторг «кубка» с самого же начала ограничен оговоркой про тридцать лет, про которые не дано забыть Ивану среди восторга, несамозабвенного и неполного; на протяжении сце-

---

[1] Как близко этому состоянию героя Достоевского выраженное Блоком в «Возмездии»: «И отвращение от жизни, и к ней безумная любовь...» Это у Блока состояние человека в начале нового века, корни же этого комплекса исторически Блок находит в эпохе создания «Братьев Карамазовых», при этом черты Ивана усматриваются в герое поэмы — «демоне» и «молодом ученом», которого «заметил Достоевский».

[2] В «Дневнике писателя» за март 1876 г. Достоевский широко комментировал это состояние человека: «Там то же самое <речь идет о религиозном кризисе в Англии. — *С. Б.*>, что и везде в Европе: страстная жажда жить и потеря высшего смысла жизни» (22, 95). Этот комплекс, следовательно, он понимал как болезнь последнего дня европейского человечества — при косых лучах заходящего солнца — и выводил его из тотального кризиса христианства в Европе (ср. в том же «Дневнике писателя» рассказ о «церкви атеистов» в Англии, в параллель которому Достоевский приводит из своего «Подростка» фантазию Версилова, к которой мы еще обратимся ниже). Россию — прежде всего Россию народную — он при этом резко отделял от Европы, но следил за развитием той же болезни в русском интеллигентном обществе.

[3] Ср. формулу жизненного самоопределения Алеши: «Хочу жить для бессмертия, а половинного компромисса не принимаю» (14, 25).

[4] В черновых записях к роману: «но согласись, что Великий инквизитор *наполовину прав»* (15, 233).

ны девять раз им помянуты, как роковое memento, эти тридцать лет. Значение их мы лучше поймем, сопоставив с классическими тридцатью годами пушкинскими.

У Пушкина это естественный срок, означающий смену эпох человеческой жизни. Восемнадцатилетний Пушкин писал:

Пусть остылой жизни чашу
Тянет медленно другой;
Мы ж утратим юность нашу
Вместе с жизнью дорогой.

Тридцатилетний Пушкин вновь варьирует этот эпикурейский мотив — в тех самых последних стихах своего романа, отозвавшихся, по догадке нашей, в речи Ивана Карамазова:

Блажен, кто праздник Жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина...

О чем говорилось в будущем времени в юношеском стихотворении, о том произносится как об уже совершившемся в заключительных строках романа («Иных уж нет...»). И произносится это как будто тем самым «другим» (как отчужденно он назван в юношеском стихотворении), который «тянет» уже «остылую» чашу. «Блажен» же словно имеет в виду того субъекта юношеского стихотворения и его неотягощенное чувство жизни — еще до самой жизни. Сам поэт стал «другим» и пьет чашу до дна. С 1826 года примерно (когда написано: «Ужель мне скоро тридцать лет?») в лирическом мире Пушкина образ *праздника* жизни — как ведущий в его поэтической философии — сменяется образом *пути*, а с ним начинают связываться мотивы скуки и уныния («Грустно, Нина: путь мой скучен...», «Мой путь уныл...»): это и есть «остылая жизни чаша». Но смена эта поэтически принимается, она сама является поэтической — эта естественная смена жизненных состояний. Тридцать лет у Пушкина — это рубеж: окончание праздника и вступление на путь (об этом именно болдинская элегия «Безумных лет угасшее веселье...»; образ открывающегося жизненного пути, с его столь чувствуемой здесь протяженностью, длительностью, с его «трудом и горем», является как бы внутренней формой этой элегии)[1].

---

[1] В мифологической традиции 30 лет — «символический возраст полного совершеннолетия» (Мифы народов мира, т. 1. М., 1980, с. 552; статья С. С. Аверинцева).

А теперь послушаем Ивана Карамазова: «Я спрашивал себя много раз: есть ли в мире такое отчаяние, чтобы победило во мне эту исступленную и неприличную, может быть, жажду жизни, и решил, что, кажется, нет такого, *то есть опять-таки до тридцати этих лет, а там уж сам не захочу,* мне так кажется» (14, 209).

Вспомним, с чего начинается разговор с Алешей, на какой теме «братья знакомятся»: с молодости Ивана, двадцатитрехлетней его желторотости. «Тридцать лет» возникают тут же как другой полюс Ивановой речи, другое плечо коромысла. Когда еще они будут, тридцать лет, однако уже сейчас он не может о них забыть, испытывает давление их, и они закрывают ему горизонт. В большей мере, чем естественным сроком, они являются *знаком* того *предела,* которым уже заранее ограничено и омрачено молодое упоение кубком. И предел этот полагает не время, не ход времени, а то в Иване, что уже сейчас должна победить его молодость в себе же самой — «разочарование», «отвращение к жизни», «отчаяние»: все это хорошо знает в себе и формулирует сам он. *Идеей* всего этого и являются эти эмблематические «тридцать лет» в устах двадцатитрехлетнего «желторотого».

Этот пример соотносится с общей мыслью М. Бахтина о том, что «основной категорией художественного видения Достоевского было не становление, а сосуществование и взаимодействие», что в отличие от такого художника, как Гете, который «органически тяготеет к становящемуся ряду» и все сосуществующие противоречия «стремится воспринять как разные этапы некоторого единого развития» (Пушкин, мысливший становлением, также был, очевидно, художником этого типа»), — Достоевский «самые этапы стремился воспринять в их одновременности, драматически сопоставить и противопоставить, а не вытянуть в становящийся ряд», «весь доступный ему смысловой материал... развернуть экстенсивно»[1].

Наш пример тем более выразительно освещает эту особенность Достоевского, что речь у его героя идет как раз об *этапах.* На самом же деле речь идет о *состояниях,* сосуществующих и борющихся в Иване («жажда жизни» и «отчаяние»), которые он хотел бы распределить во времени, отнести в будущее то, что уже сейчас определяет его сознание и душу. «Кубок» и «тридцать лет» являются

---

[1] Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского, с. 38.

знаками этих состояний, двумя пределами, выражающими контроверзу его сознания. Двадцатитрехлетнему Ивану *уже* тридцать лет, о которых он говорит (оттого читателю так удивительно всегда бывает узнать возраст этого героя и так легко читатель его забывает[1]). «Обаяние кубка» и тридцатилетнее «похмелье» (вспомним «смутное похмелье» действительно тридцатилетнего Пушкина[2]) переживаются одновременно им. А так как «брошу кубок» в «тридцать лет» есть метафора смерти (самоубийства[3]), то совмещение двадцати трех и символических тридцати в его состоянии есть совмещение молодой жажды жизни с переживанием смерти при жизни. Это его состояние назовет Алеша в конце разговора «адом в груди и в голове» (14, 239). У Ивана в романе, в этом его состоянии, нет будущего, нет *пути:* он закрыт «тридцатью годами», реально переживаемыми уже сейчас (тогда как мотив *дороги* связывается с Алешей: «Алеша избрал лишь противоположную всем дорогу...» — 14, 25; «А дорога... дорога-то большая, прямая, светлая, хрустальная...» — 14, 326).

В речи Ивана возникают и «70—80 лет», и тоже, конечно, в качестве знака идеи в большей мере, чем реального срока. «Отец вот не хочет отрываться от своего кубка до семидесяти лет, до восьмидесяти даже мечтает, сам говорил, у него это слишком серьезно, хоть он и шут» (14, 210). Так сам же он связывает свой кубок с отцовским, и с этого момента эмоциональная окраска и оценка жажды жизни Ивановой начинает меняться в тоне речи его. Если вначале она признавалась чертой *«отчасти* карамазовской», а «подлою» называют ее «иные чахоточные сопляки-моралисты», то теперь оценка отцовского кубка этим эпитетом — как подлой тришны карамазовской — косвенно, но неумолимо переходит на собственное «жить хочется». Ибо только и разницы оказывается: «Но до семи-

---

[1] Любопытно и, вероятно, не лишено значения, что те же сроки были названы Лермонтовым как два предела, между которыми колебалась возрастная неопределенность Печорина: «С первого взгляда на лицо его, я бы не дал ему больше двадцати трех лет, хотя после я готов был дать ему тридцать».

[2] «Евгений Онегин», на протяжении лет являвшийся зеркалом пушкинской эволюции, писался как раз от 23-х (24-х) до 30-ти (31-го).

[3] И не просто самоубийства, а *самоистребления*: слово из словаря Ставрогина, «логического самоубийцы» (Приговор, 1876), Ивана Карамазова и Смердякова.

десяти подло, лучше до тридцати: можно сохранить «оттенок благородства», себя надувая». Значит, и «лучше до тридцати» есть самообман, что и сам он знает. Коромысло покачнулось в другую сторону — отчаяние перевешивает восторг. Пафос речи Ивановой быстро линяет. Уже и до «тридцати лет» все иначе выглядит. В записях к роману резче и обнаженнее высказано это карамазовское самосознание: «Я стал на том, что до 30 лет и само проживется силою жизни, обаянием кубка, обманами то есть, ну а там истребить себя. До 30 лет еще и так проживу. Надеюсь на подлость натуры» (15, 228—229).

Но «Иван Федорович глубок» — как Достоевский комментировал своего героя[1]. Он «так» не проживет и это знает. Это не человек непосредственной жизни, но «сердце высшее» и «глубокая совесть». Он именно не примет жизни «прежде логики», не оправданной «идеей». Кубок отца до 70—80 лет имеет идею: *сладострастие.* Потому у него это и «слишком серьезно, хоть он и шут», что сладострастие — это не просто страсть, но идея. Это не то невинное сладострастие насекомого, которое дает ему *свое место,* наряду с ангелом, хотя и на противоположном полюсе, но в едином *радостном* шиллеровско-тютчевском мироздании, о котором декламирует Митя («Насекомым — сладострастье... Ангел — Богу предстоит»), — но это именно утонченная и изысканная в своем роде идея «насекомого» сладострастия как верховного принципа *человеческой* жизни (сладострастие «до маркиза де Сада» — 15, 228). «Стал на сладострастии своем и тоже будто на камне...» Сладострастие как «камень» — альтернатива камню веры[2], и силу его в этом качестве признает Иван, сам же может избегнуть того, чтобы «потонуть в разврате», лишь при помощи «все позволено» как тоже «камня» (14, 240). «У Ивана Бога нет. У него идея» (15, 32). Но и эта идея, как окажется, есть лишь выражение его отчаяния — только чтобы «выдержать» жизнь, не истребить себя, чтобы «до тридцати лет *дотянуть»:* в такой редакции в конце концов является этот «романтический» мотив тридцати лет.

В Иване, заметит ему позднее черт, «есть эта романтическая струйка, столь осмеянная еще Белинским» (15,

---

[1] Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского. Спб., 1883, отд. II, с. 369.

[2] «Камни веры» (во множественном числе) — черновая запись к этому месту романа (15, 227).

81). Иван согласится с этим: «Да, я «романтик», он это подметил... хоть это и клевета» (15, 87). Что же это за «романтизм», который сам герой признает за собой так неохотно и как бы условно (в кавычках?). Он признает его так неохотно оттого, что термином этим понижается до чего-то как бы эпигонского его идейная позиция, его героическое гордое одинокое противостояние несправедливому миру и его Творцу, его бунт. Термин этот указывает на некий комплекс психологических и философских течений века, отзывающихся в Ивановой исповеди и проповеди; очевидно, он прямо относится и к душевному корню его идейной позиции, к самой основе мироощущения. Видимо, «романтическое» в Иване — это его иррациональная и экстатическая «философия жизни». Она отдает и старым обветшалым романтизмом, и пророчит духовные явления скорого будущего. Недаром это уже помянутое столь близкое сходство психологических автохарактеристик Ивана и блоковской формулы декадентского комплекса, сочетающего отвращение от жизни с *безумной* к ней любовью; предтеча этого исторического настроения — Иван Карамазов. Его «романтическое» — это уже в немалой мере романтически-декадентское. От старого же романтизма — эта уже изношенная поэтика, в которую облекается его экзистенциальное выступление: этот кубок, и эти мотивы жизненного пира на границе со смертью и поэтической *ранней* смерти, противопоставленной непоэтической протяженности жизни с ее опытом разочарований и охлаждений, — мотивы эти встают за Ивановой оговоркой про тридцать лет (ведь они же звучали в заключительных строках пушкинского «Онегина», но звучали здесь как романтические мотивы в неромантическом контексте: поэт уже со стороны говорит «Блажен...» романтическим теням).

Романтический комплекс в Иване в итоге его разговора с Алешей приходит к циническому самоотрицанию. Еще прежде у Достоевского этот романтический мотив (непоэтичность длительной жизни) в цинической интерпретации возникал в «Записках из подполья» — в заявлении героя, что «дальше сорока лет жить неприлично, пошло, безнравственно!... Я имею право так говорить, потому что сам до шестидесяти лет доживу. До семидесяти лет проживу! До восьмидесяти лет проживу!..» (5, 100—101). Не слышатся ли уже здесь будущие темы Ивана Карамазова («тридцать лет») и Федора Павловича («до

семидесяти... до восьмидесяти...»)? Мы видим, что все эти 30, 40, 70, 80 у героев Достоевского получают своего рода философское обоснование и являются знаками их жизненных позиций и решений; потребность идейного, можно сказать, оправдания жизненного срока владеет героями Достоевского. Сам Достоевский любил вспоминать пожелание, слышанное на каторге: «Живите больше». Оно записано в «сибирской тетради» как бытующее в том крае приветствие (как «здравствуйте») и использовано в «Записках из Мертвого дома» (4, 167, 238), а затем в романах, где в обоих случаях пожелание это обращено человеком отжившим другому, которому жизнь предстоит: его вспоминает Степан Трофимович Верховенский, и им прощается Крафт перед самоубийством с Подростком («— Живите больше,— как бы вырвалось у него» — 13, 61). В пожелании этом — «народная философия», как доверено автором высказаться о нем Степану Трофимовичу, реализм народной философии, и в мире Достоевского оно противостоит как романтизму, так и цинизму. Этот реализм народной веры в жизнь, и в самое предстоящее человеку ее количество, являющееся залогом исправления любого заблуждения и возрождения от любого падения, в спасающую силу жизненного пути[1], звучит у Достоевского часто, особенно сильно в последних напутственных словах Порфирия Петровича Раскольникову: «— Эй, жизнью не брезгуйте! — продолжал Порфирий, — *много ее впереди еще будет.* <...> Знаю, что не веруется, — а вы лукаво не мудрствуйте; отдайтесь жизни прямо, не рассуждая; не беспокойтесь — прямо на берег вынесет и на ноги поставит. На какой берег? А я почем знаю? *Я только верую, что вам еще много жить»* (6, 351).

Итак, романтизм Ивана линяет на ходу сцены и в итоге ее приходит к циническому самоотрицанию. Основные опорные образы речи Ивана как бы стилистически переходят в свою противоположность и не могут уже служить ему такой опорой. В горячо звучавшем «кубке» все более

[1] Хотя при этом — при том, что идея пути как осмысленного и направленного ряда жизни присутствует как очень значительная в мире Достоевского, — *образ пути,* изображение пути героя (такого, всегда молодого героя, с которым связывается идея пути) — не укладывается в художественный мир Достоевского. С Раскольниковым в эпилоге, Подростком, Алешей Карамазовым связывается *идея пути,* но самый путь остается за границами романов; художественным эквивалентом его становится особая смысловая открытость этих романов.

обнажается «хмельная» семантика, что-то злобное и нетрезвое — обнажается самообман в подоплеке этого образа. И вот итог разговора: «Я ведь тебе сказал: мне бы только до тридцати лет дотянуть, а там — кубок об пол!

— А клейкие листочки, а дорогие могилы, а голубое небо, а любимая женщина! Как же жить-то будешь, чем ты любить-то их будешь? — горестно восклицал Алеша» (14, 239).

Итак, два образа — «кубок» и «клейкие листочки», — поначалу приравненные Иваном как образы одного значения, — теперь размежеваны и прямо противопоставлены. При этом «кубок» остается за Иваном (в этой злобной и безнадежной редакции), клейкие же листочки переходят к Алеше и в его устах — словно очищенные от этой клейкой карамазовской тришны — обращаются против идеи Ивана, из его аргумента — в контраргумент. Обнаруживается, что самая эта Иванова умственная конструкция, поначалу сочувственно встреченная: «Пусть я не верую в порядок вещей, но дороги мне клейкие, распускающиеся весной листочки...» — в результате не принята, что формула: «не веруй я в жизнь... — а я все-таки захочу жить...» заключала в себе безысходное противоречие, и патетически совмещавшееся в начале речи Ивана в итоге не совмещается, формула распалась; распалась исходная позиция брата Ивана Федоровича. *Нечем* любить клейкие листочки — горестно решает Алеша. Но ведь Иван и сам это знает; ведь это его слова в начале книги передавал Миусов: «уничтожьте в человечестве веру в свое бессмертие, в нем тотчас же иссякнет не только любовь, *но и всякая живая сила...»* (14, 64—65). Тема же клейких листочков получает такое разрешение: «Вот что, Алеша, <...> если в самом деле хватит меня на клейкие листочки, то любить их буду, лишь тебя вспоминая» (14, 240). Лишь так, а не просто «само проживется, силою жизни».

Клейкие листочки включаются как аргумент в разрешение вопроса, поглощавшего Достоевского: мыслима ли любовь к человеку и к миру на основе атеизма и чистого гуманизма? Они откликаются — полемически — «всякой былинке» из грезы Версилова: «Исчезла бы великая идея бессмертия, <...> и весь великий избыток прежней любви к тому, который и был бессмертие, обратился бы у всех на природу, на мир, на людей, *на всякую былинку.* Они возлюбили бы землю и жизнь неудержимо и в

той мере, в какой постепенно сознавали бы свою преходимость и конечность, и уже особенною, уже не прежнею любовью» (13, 379).

Эта «странная картина», как ее называет Подросток, слушающий Версилова, заключает в себе гипотезу относительно будущего человечества. Предвидится и уже наступает эпоха уединения человечества и его «великого сиротства»: «люди остались одни, как желали: великая прежняя идея оставила их» (13, 378). И гипотеза заключается в том, что с сознанием окончательной смертности человека до крайних пределов обострится и утончится чувство ценности жизни, что чувство это дойдет до последней детальности и конкретности, до любовной внимательности не только у каждого человека к каждому, но и ко всякой подробности мира; потому ведь и апеллирует именно к малым подробностям и Версилов, и Иван Карамазов (автор идеи «геологического переворота», представляющей близкую аналогию гипотезе Версилова) — ко всякой былинке, к клейким листочкам. Эта экспериментальная идея испытывается Достоевским в двух его последних романах особенно. При этом условия испытания идеи меняются от «Подростка» к «Братьям Карамазовым». Версилов высказывает у автора эту идею лирически, заражающе и соблазняюще убедительно, горячо — как подлинную «идею-чувство». Версилов при этом знает, что за пророчимым им гуманистическим раем и любовным братством окончательно смертных людей стоит «великая грусть» («О, они торопились бы любить, чтоб затушить великую грусть в своих сердцах»), и переживание этой грусти при созерцании этой картины роднит здесь героя и автора; без этой «грусти» и не имела бы своей трепетной красоты версиловская мечта (и этой «грустью» она отмежевана от оптимистических утопий окончательного счастливого устроения человечества на земле). Но самая соль версиловской гипотезы — в этой предполагаемой возможности переноса «избытка любви» по мере осознавания «преходимости и конечности» на человека и земную жизнь, концентрации и возрастания, усиления, обострения, утончения, совершенствования этой любви.

В «Братьях Карамазовых» эта гипотеза подлежит художественному опровержению. По горестному Алешиному заключению Ивану «нечем» любить клейкие листочки, взрастающие — в символическом плане романа — из се-

мян, взятых из миров иных (14, 290)[1]. Вообще акцент на завершающих решениях и художественных ответах силен в последнем романе Достоевского. Он, как хорошо сказали о нем в недавней статье Р. Гальцева и И. Роднянская, «более, чем другие, заслуживает наименования вселенной со своей смысловой завершенностью и со своим расставляющим все по местам разумом»[2]. Завершающие акценты здесь ложатся и на мотивы, преемственно связанные с фантазией Версилова; такие мотивы несколько раз возникают в романе — среди них и «клейкие листочки», полемически откликающиеся «всякой былинке». И идея «геологического переворота» Ивана — новая версия версиловской гипотезы — уже является в жестко оценивающем ее контексте: она дана в издевательском пересказе черта («Любовь будет удовлетворять лишь мгновению жизни, но одно уже сознание ее мгновенности усилит огонь ее настолько, насколько прежде расплывалась она в упованиях на любовь загробную и бесконечную»... ну и прочее, и прочее в том же роде. Премило!» — 15, 83.) И в ином ключе описывается «таинственным посетителем» «период человеческого уединения», о котором грезил Версилов: «...всякий-то теперь стремится отделить свое лицо наиболее, хочет испытать в себе самом полноту жизни, а между тем выходит изо всех его усилий вместо полноты жизни лишь полное самоубийство...» (14, 275). Этот тезис из жития Зосимы в шестой книге романа может быть комментарием к тем превращениям, которые претерпевает в пятой книге кубок жизненной полноты Ивана.

Рядом с этими превращениями, вместе с ними идет здесь и борьба за клейкие листочки — за их значение в философии жизни двух братьев Карамазовых, в их образе мира и смысловой вселенной всего романа, в «космосе Достоевского». На эту тему — «космос Достоевского» (который здесь рассматривается и как состав и организация природных стихий и начал, и как строй мира писателя в целом) — есть интереснейшее исследование Г. Д. Гачева. Первый вывод этого исследования есть «отлучение от природы»: мир Достоевского отрезан от природы самоутверждением человека — героя этого мира, добывающего этим актом «свое декартово «я», на котором далее все бу-

[1] Ср. черновую «программную» запись реплики Алеши: «Ты не веришь в Бога. Как же клейкие листочки?» (15, 233).

[2] Гальцева Р., Роднянская И., «Братья Карамазовы» как нравственный завет Достоевского. — Север, 1981, № 8, с. 104.

дет строиться». Тезис Ивана Карамазова — «мира Божьего не приемлю» — формула этого отречения героя (а с ним, по мысли исследователя, и автора-демиурга), как «кантов бунт Ипполита в «Идиоте»: «Для чего мне ваша природа.., ваши восходы и закаты солнца, ваше голубое небо...» *(перечислены главные антагонисты миру Достоевского)*»[1]. Мы полагаем, что клейкие листочки и та борьба за их смысл, которую мы наблюдали, могут служить возражением на эти острые, но слишком узкие заключения о строе мира, космосе Достоевского в целом. Ведь и вокруг отказа Ипполита от «*вашей* природы», от павловских деревьев (в пользу Мейеровой стены как эмблемы Ипполитова космоса, смысла и символа миропорядка) завязывается в «Идиоте» философская борьба, и словами князя дается ответ: «Знаете, я не понимаю, как можно проходить мимо дерева и не быть счастливым, что видишь его?» (8, 459). Ведь и жизненный пир, «которому нет конца» и от которого отлученным, «выкидышем» видит себя Ипполит, описан им в таких горячих словах («даже эта крошечная мушка, которая жужжит теперь около меня в солнечном луче, и та даже во всем этом пире и хоре участница, место знает свое, любит его и счастлива...» — 8, 343), и князь подхватывает эти слова и переводит их из мироотрицающего контекста Ипполита в мироприемлющий свой (8, 352); ведь и князь тоже в этом «мире-пире» (Г. Д. Гачев) чужой и выкидыш, а жаждет ему причаститься (как жаждет этого и бунтующий Ипполит). Да и клейкие листочки ведь утверждает не кто-либо другой, а именно не принимающий «мира Божьего» Иван, что вводит его, как мы наблюдали, в безысходное противоречие с самим собой, клейкие же листочки словно бы отнимаются у него Алешей, через которого включаются в Зосимову космологию, развернутую в следующей книге романа. Вот этой Зосимовой космологии не хватает в картине «космоса Достоевского» у Г. Д. Гачева. Не хватает того осмысленного и оправданного космоса, энтузиастически утверждаемого, яркие черты которого так часто у Достоевского не только являются впечатляющими, «ударными» эмоциональными кульминациями, но и становятся сами по себе убедительными смысловыми аргументами в идейных распрях его романов, как наши клейкие

---

[1] Гачев Г. Д. Космос Достоевского. — В кн.: Проблемы поэтики и истории литературы (сб. статей к 75-летию М. М. Бахтина). Саранск, 1973, с. 111—113.

листочки (или павловские деревья, или такие специально-микроскопические, но символически укрупненные черты бытия, как мушка в солнечном луче, и всякая былинка, и всякая песчинка). И вспомним, в каком ряду они являются у Ивана: клейкие листочки, голубое небо, иной человек, любимая женщина, подвиг человеческий. Или же ряд, который у князя Мышкина следует за его словами о счастье видеть деревья: «Посмотрите на ребенка, посмотрите на Божию зарю, посмотрите на травку, как она растет, посмотрите в глаза, которые на вас смотрят и вас любят...» (8, 459). Черты природного мира и человеческого — в одном ряду, и снят их антагонизм в этом строе духовно осмысленного, освященного, «софийного» космоса. Нет, не антагонисты миру Достоевского эти деревья и эти листочки, и эта земля, исступленно целуемая Алешей под живыми звездами «на яхонтовом небе» (14, 328); если это антагонисты миру бунтующего героя (как оказываются антагонистами, отторгнутыми от него и непризнанными за ним, клейкие листочки идее Ивана, к собственному его отчаянию), то именно как утверждающий полюс «космоса Достоевского»; и мгновения высочайшего подъема, «восторга» перед красотой бытия (который, очевидно, и должен, по мечте Достоевского, «спасти мир»[1]) именно этими природными впечатлениями, заключающими в себе сверхприродные откровения, у героев Достоевского порождаются.

А теперь нам надо вспомнить третьего из братьев Карамазовых, Митю. Мы говорили в начале статьи о том, что кубок Ивана перекликается в тексте с «кубком жизни» из оды «К радости» в исповеди горячего сердца Мити. Но перекличка выступлений братьев глубже: ибо и Митина исповедь также представляет собой «ахинею», логически построенную аналогично Ивановой: «Пусть я проклят, пусть я низок и подл, но пуст и я целую край той ризы, <...> но я все-таки и твой сын, Господи,

---

[1] Ср.: «При меньшем восторге человечество, может быть, непременно бы совратилось, сначала в ересь, потом в безбожие, потом в безнравственность, а под конец в атеизм и в троглодитство, и исчезло, истлело бы» (11, 188). Об этой ноте «восторга» и философском значении этого понятия у Достоевского хорошо пишет исследовательница «Братьев Карамазовых» М. И. Андреевская (Нравственно-философская проблематика романа «Братья Карамазовы». Канд. дис. М., 1961, с. 65—66).

и люблю тебя, и ощущаю радость, без которой нельзя миру стоять и быть» (14, 99).

«Пусть... но...» Та же конструкция, но наполненная у Мити иным содержанием. На том полюсе, где у Ивана «бесовский хаос» и отвержение Божьего мира, у Мити — *моя* низость, *мое* недостоинство, отвержение себя. Жажде же жизни Ивановой, «несмотря ни на что», соответствует в Митиной «ахинее» *радость,* тоже «несмотря ни на что». Радость как космический первоэлемент («первенец творенья» у Шиллера — Тютчева), ибо без нее «нельзя миру стоять и быть», как свет («в вонь ли я попал и позор, или в свет и радость»). Без нее нет и клейких листочков, ибо это она «травку выманила к свету»[1]. Тема радости по преимуществу связана в «Братьях Карамазовых» с Митей, у него и Алеша учится понимать ее: «Без радости жить нельзя, говорит Митя»,— вспоминает он в главе «Кана Галилейская» (14, 326). Даром этой радости испытываются герои и их позиции: им в самом главном оправдан Митя заранее, безрадостность же Ивановой жажды жизни свидетельствует не в его пользу также заранее. В смысловом плане романа связаны и сопоставлены Митина исповедь горячего сердца, Алешина «Кана Галилейская» (радость как тема первого евангельского чуда) и Иваново признание на суде: «а я за две секунды радости отдал бы квадриллион квадриллионов» (15, 118).

Достоевский полагал ответом на «отрицательную сторону» (бунт Ивана в пятой книге) следующую книгу романа — и ответом «не прямым, <...> а лишь косвенным», «не по пунктам, а так сказать в художественной картине»[2]. Но отрицание во всей его силе не остается без «косвенного» ответа и в пределах самой пятой книги. Алеша и здесь «по пунктам» не отвечает и признает «неотразимость»[3] взятой Иваном темы. Однако «косвенным»

---

[1] Эта одушевленная космической радостью, «софийная» травка является рядом с мушкой в солнечном луче во внутреннем монологе князя Мышкина: «Каждая-то травка растет и *счастлива!*» (8, 352). — О связи темы космической радости, творческого «веселья» с мифологическим образом Софии — устроительницы и «художницы» мира (со ссылкой на оду Шиллера) см. в статье С. С. Аверинцева «София» (Философская энциклопедия, т. 5. М., 1970, с. 62).

[2] Достоевский Ф. М. Письма, т. IV. М. — Л., 1959, с. 109.

[3] Там же, с. 53.

аргументом является эмоциональная логика сцены: восторг Ивана в начале ее и «тоска нестерпимая» (14, 241) в результате. В мистерийном мире «Братьев Карамазовых» это свидетельство самое верное. И разработка мотивов «кубка» и «клейких листочков» играет в этой «косвенной» (художественной) аргументации не последнюю роль. Аргументации — мы говорили уже — не логической, а эмоциональной и эстетической. Очевидно, она заслуживает внимания специального, поскольку слишком часто идеологический спор в этой книге романа воспринимается и изучается оголенно и атмосфера эмоциональная и эстетическая упускается. Между тем Достоевский особенно беспокоился об артистической — «ювелирской», как писал он жене,— отделке этих самых идеологически обнаженных частей романа. Ибо «вещь это трудная и рискованная» — объяснял он эту свою артистическую заботу [1]. Два наши образа и их разработка на протяжении сцены,— бесспорно, пример такой «ювелирской» работы. Большой смысл романа, как мы могли наблюдать, проводится через «отделку».

К тонкостям такой отделки, несомненно, относится даже столь формальное стилистическое различие между нашими образами, очевидно, имеющее значение для их смыслового размежевания, как различие между *метафорой* (да еще такой старой, изношенной и захватанной, стертой, как жизненный кубок, который с каждым новым употреблением в речи Ивана все больше шаблонизируется, теряя свою убедительность как образ жизненной полноты, в самый же последний раз прямо заключается в кавычки) и *метонимией*. Клейкие листочки по типу образа — метонимия. В поэтической философии «Карамазовых» это значимый признак. Метонимия здесь — утверждающий принцип; бытие утверждается *метонимически*: «Любите все создание Божие, *и целое, и каждую песчинку*» (14, 289). Это, можно сказать, любимая поэтическая фигура в заветах Зосимы. Метонимическое «соприкосновение» знаменует полноту бытия: «ибо все как океан, все течет и соприкасается, в одном месте тронешь — в другом конце мира отдается» (14, 290). И тот же метонимический принцип причастности одной души соборному человечеству выступает и в нравственной заповеди романа: «Всякий перед всеми за всех и за все виноват».

---

[1] Достоевский Ф. М. Письма, т. IV. М. — Л., 1959 с. 98.

«Все течет и соприкасается». Так и в художественном космосе «Братьев Карамазовых»: стоит нам затронуть два образа, имеющие как будто частное и локальное значение в трех главах пятой книги романа,— в разных концах этого мира отдается.

1974, 1983

«МИР» В «ВОИНЕ И МИРЕ»

Речь пойдет об одном слове в романе «Война и мир». Об одном только слове, но слово это — особой ценности в книге Толстого: *мир*. Как известно, это русское слово чрезвычайно богато значениями. И совершенно неповторимым образом смысловая емкость этого слова соединяется с широтой содержания книги Толстого.

«Война и мир» — заглавие простое и спокойное. Эпически спокойное и летописно простое. Как у пушкинского летописца — вспомним: «Ночь. Келья в Чудовом монастыре»:

Описывай, не мудрствуя лукаво,
Все то, чему свидетель в жизни будешь:
Войну и мир, управу государей,
Угодников святые чудеса...

В словах трагедии Пушкина как будто скрывалось заглавие будущей книги Толстого.

Самая первая и самая общая тема всякого эпоса — война и мир. Заглавие, в высшей степени отвечающее тому «духу эпоса», которого, как признано всеми, исполнена книга Толстого. Просто то, о чем нам рассказывается, тема и основное событие: война и мир, а в композиции — основное деление книги на главы мирные и военные, сменяющие друг друга.

Но в то же время смысл заголовка для нас как будто двоится, а именно — двоится значение второго понятия: мир. Это уже не так однозначно и просто, как у пушкинского летописца. Там не являлось вопроса, в каком смысле *мир*, а у читателя книги Толстого такой вопрос возникает, ибо весь текст книги дает для того основания. Ведь слово это не только стоит в заголовке, но оно проникает весь текст романа, охватывает широкий круг содержания и образует здесь целую сетку значений.

Исследователи[1] выясняли, как сам Толстой своей рукой писал название, и высказывали предположения, почему он мог написать и «миръ», и «міръ», тогда как печаталось в заголовке при жизни Толстого всегда только «миръ»=не-война. Б. Эйхенбаум в заметках о 90-томном Собрании сочинений осудил это стремление мудрствовать лукаво над заголовком и придавать такое значение случайностям орфографии в письмах Толстого[2]. Но все же, если рассматривать заглавие вместе со всем текстом книги, следя за тем, как заглавие раскрывается в тексте или, наоборот, как заглавие вырастает из текста (как и было в процессе работы Толстого над книгой),— все же проблема соотношения разных значений понятия *мир* возникает. Название книги: «Война и миръ» в значении: отсутствие войн, согласие, тишина и покой — так, как у пушкинского Пимена. Но в тексте наряду с этим значением мы встречаем в большом изобилии и слово в другом написании (по прежней орфографии): міръ в значении «весь свет», «все люди», и еще целый ряд подобных значений. В тексте при этом «миръ» всегда встречается в одном определенном значении, противоположном «войне», в то время как «міръ» — в нескольких разных и даже противоречащих одно другому значениях. В настоящей статье, не претендуя на полный обзор всех случаев, ограничимся некоторыми наблюдениями. над тем, как «исполняется» слово «мир» у Толстого и как в «исполнении» этом разворачивается художественная ситуация книги «Война и мир». В употреблении этого слова в тексте действительно есть своего рода сюжет, который мы и хотим сейчас проследить. Наша статья — это только фрагмент: лишь несколько случаев, образующих в высшей степени содержательную связь, *сцепление*, по любимому слову Толстого. Не только спокойствием эпоса и простотой летописи веет от «мира» в «Войне и мире», но и тем, что К. Леонтьев называл в этой книге «современной взволнованной сложностью». Мы увидим в наших примерах именно это.

Мир в тексте романа Толстого, в сущности, непереводим: непереводима полнота этого слова и объемлемой им

---

[1] См.: Наумова Н. Противоречия Л. Н. Толстого в романе «Война и мир». Автореф. канд. дис. Л., 1955, с. 8; Билинкис Я. С. Мир в «Войне и мире» — в его кн.: О творчестве Л. Н. Толстого. Л., 1959, с. 225—226; Зайденшнур Э. Е. «Война и мир» Л. Н. Толстого. Создание великой книги. М., 1966, с. 67—68.

[2] См.: Рус. лит., 1959, № 4, с. 223.

многогранной художественной идеи. Переводимо заглавие («La guerre et la paix», «Krieg und Frieden»), однако в тексте для выражения всех значений того же русского *мира* необходима целая серия *разных* иноязычных слов; обратимся к французскому переводу: la paix (в заглавии и всюду, где не-война), le monde (в ряде значений), l'univers (в значении космическом, в масонском рассуждении Пьера), la commune (крестьянский мир-община), tous ensemble (в молитве «Миром Господу помолимся»), terrestre (мирской)[1]. Множественность значений передается, но только ценой утраты единого сверхзначения, или, может быть, лучше сказать — всезначения, которое составляет такую могучую смысловую скрепу в толстовском эпосе. Можно сказать, что теряется неизбежно что-то очень существенное в единстве художественной идеи книги из-за невозможности адекватного перевода.

Но существует ли это единое значение слова «мир»? Два его основных значения обособились как два отдельных слова, что и было в старой орфографии закреплено различным написанием. Так по-разному и писал их Толстой в тексте своей книги. Однако историки языка свидетельствуют, что в своей глубинной этимологии русский «мир» — единое слово с очень широким диапазоном значений, и два основных значения соединяются в его смысловой полноте: мир как отсутствие вражды и войн, спокойствие и согласие, eirēnē, и мир в значении «свет» и космос. Устроенный космос, благоустроенный человеческий мир, мир как связное целое и есть согласие, «мир» частей.

Еще в начале нашего века А. Мейе отметил в исследовании по этимологии и словарю старославянского языка, что славянское «миръ» в значении «мир, не-война», в сущности, несомненно, тождественно «миру» в значении «космос»[2]. В последнее время обоснование единого значения слова «мир» дано в работах В. Н. Топорова, посвященных мифологическому образу индо-иранского божества Митры, чьей функцией было посредничество между божественными существами и людьми, объединение людей силой договора с ними и, таким образом, объединение людей «в социальную структуру, в м и р, как можно было

---

[1] См.: L é o n T o l s t o ï. La guerre et la paix. Trad. d'Elisabeth Guertik. Paris. 1963.

[2] Meillet A. Études sur l'etymologie et le vocabulaire du vieux slave, t. 2, Paris, 1905, p. 404.

бы сказать, заимствуя термин русской социально-общинной традиции»[1]. Согласно исследованию В. Н. Топорова, к имени Митры этимологически восходит и русский «мир» во всех основных значениях. «Таким образом, славянская (в частности, русская) традиция уникальным образом сохраняет трансформированный образ индо-иранского Митры в виде представлений о космической целостности, противопоставленной хаотической дезинтеграции, о единице социальной организации, возникшей изнутри в силу договора и противопоставленной внешним и недобровольным объединениям (типа государства), наконец, о том состоянии мира (дружбы), которое должно объединять разные коллективы людей в силу Завета, положенного между людьми и их верховным патроном»[2].

Это соединение значений «eirene» и «космос» в смысловой емкости одного слова — уникальное свойство русского (шире — славянского) «мира», не имеющая аналогий в западноевропейских языках. Лучше всего выявляется эта полнота значений слова «мир» в понятии крестьянского мира — сельской общины: это одновременно «все люди», малая вселенная, и мирное, согласное сообщество людей — сообщество и согласие. Не забудем — каким особенным смыслом было насыщено это понятие в русской мысли и русской литературе прошлого века — как утопическая идея, как общественный идеал и даже идеологический миф,— сколько надежд и программ было связано с миром-общиной.

В «Войне и мире» Толстого осуществляется именно русская уникальная полнота значения единого слова «мир». В этом отношении сама простота заглавия, крайняя простота составляющих его понятий, их элементарность, обобщенность и широта тем больше способствует многозначности смысла.

1. Обратимся к «Войне и миру». Николай Ростов возвращается в свой родной Павлоградский полк, после того как на воле, в Москве, он пережил потрясение от сложности отношений с Соней, Долоховым, которому он проиграл 43 тысячи, дал честное слово при невозможности его выполнить и вдруг почувствовал под напором жизни

---

[1] Топоров В. Н. Из наблюдений над этимологией слов мифологического характера. — В кн.: Этимология 1967. М., 1969, с. 19.

[2] Топоров В. Н. О семиотическом аспекте митраической мифологии в связи с реконструкцией некоторых древних представлений. — В кн: Semiotyka i struktura textu. Warszawa, 1973, s. 370.

этот всегда для него непререкаемый кодекс чести каким-то условным вздором: «Можно зарезать, украсть и все-таки быть счастливым...»[1]. После этого кризиса, вновь очутившись в «определенных условиях полковой жизни», он себя чувствует так, как чувствует себя усталый человек, ложась на отдых. Здесь он может «служить хорошо и быть вполне отличным товарищем и офицером, т. е. прекрасным человеком, что представлялось столь трудным *в миру,* а в полку столь возможным» (10, 125).

В миру — у Толстого дано курсивом как специфическое выражение: мирская жизнь, что кипит за оградой монастыря, вся безграничность связей человеческой жизни с ее видимой пестротой отношений, мнений, стремлений, целей, в которых надо ориентироваться, делать выборы и принимать решения,—«безурядица вольного света», где, по Ростову, все вздор и путаница. *В миру* трудно быть прекрасным человеком, а в монастыре — для Ростова в полку — легко; а ему как герою Толстого нельзя не быть прекрасным человеком — конечно, в своем понимании: прямодушным, порядочным, благородным — рыцарем на особый гусарский лад.

Но ту же задачу решают все основные герои Толстого, каждый по-своему: как быть прекрасным человеком? «Пьер принадлежал к числу тех людей, которые сильны только тогда, когда они чувствуют себя вполне чистыми». Но Пьер загрязняется очень быстро от жизни «в миру», со свалившимся на него богатством, женитьбой на красавице Элен, столкновением из-за нее с Долоховым (тем самым Долоховым, через которого входит в свой кризис и Николай Ростов), наконец, с нелепой дуэлью, на которой он, не желая того, едва не убил человека. Пьер совершает весь этот ряд стихийных поступков, которых он не хотел совершать. В результате он приходит в состояние нравственного тупика, которое передано таким сравнением: свернулся винт, на котором держалась вся его жизнь; винт вертится вхолостую, ничего не захватывая, все на том же нарезе. Именно так работает мысль у Пьера в Торжке на почтовой станции, когда он едет в Петербург после дуэли и разрыва с женой; то, что он видит сейчас на станции, его собственная жизнь, мировая история — все это вместе попадает в его мыслительную ма-

[1] Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. (Юбилейное), т. 10, с. 59. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

шину, которая вертится вхолостую, но перестать вертеться не может. Он видит, что смотритель обманывает, говоря, что нет лошадей, чтобы получить лишние деньги. «Дурно ли это было или хорошо?.. Для меня хорошо, для другого проезжающего дурно, а для него самого неизбежно, потому что ему есть нечего: он говорил, что его прибил за это офицер. А офицер прибил за то, что ему ехать надо было скорее. А я стрелял в Долохова за то, что я счел себя оскорбленным. А Людовика XVI казнили за то, что его считали преступником, а через год убили тех, кто его казнил, тоже за что-то. Что дурно? Что хорошо? Что надо любить, что ненавидеть? Для чего жить, и что такое я? Что такое жизнь, что смерть? Какая сила управляет всем?» И нет ответа на эти вопросы, кроме одного: «умрешь — все кончится. Умрешь и все узнаешь, или перестанешь спрашивать». Но и умереть было страшно» (10, 65).

(В следующем своем романе, изображая предсмертный распад сознания у Анны Карениной, Толстой обратится к тому же уподоблению: «винт свинтился»).

Картина жизни в сознании Пьера в этот момент рассыпается на изолированные факты: каждый прав для себя, смотритель, что обманывает офицера, а офицер, что прибил смотрителя,— но нет ответа на общий вопрос: кто прав, кто виноват? В том, как связаны между собой явления жизни, нет целесообразности, нет смысла, а есть абсурд. В рассуждении Пьера все звенья связаны по логике абсурда, нагнетением противительного союза «а», который только разъединяет и словно отталкивает одно звено от другого: а офицер прибил за то... а я стрелял в Долохова... а Людовика XVI казнили за то... а через год убили тех... Такова картина жизни «в миру».

Эта жизнь представляется неупорядоченной, главное — морально неупорядоченной и даже нравственно безразличной («безурядица вольного света»); для Николая Ростова эта проблема существует в плане практической морали: *в миру* трудно быть прекрасным человеком,— Пьер ставит ее умозрительно: что дурно, что хорошо? (Кризисы Пьера и Николая Ростова идут параллельно в соседних главах первой и второй части второго тома.)

Выходом может быть. тот или другой «монастырь»: для Ростова — «определенные условия полковой жизни» (в черновых вариантах прямо сказано об «этой уединенной, философской и монастырской жизни эскадрона» — 13,

630), для Пьера — масонская ложа. Эта глубинная ситуация: мирская жизнь — монастырь — в разных видах повсюду в романе. (Подобное же столкновение «миров» нравственного замкнутого и житейского открытого, но связанное, наоборот, с необходимостью выйти из своего «монастыря» в мирскую жизнь, возникает для княжны Марьи со смертью отца: «Она чувствовала, что теперь ее охватил другой мир житейской, трудной и свободной деятельности, совершенно противоположный тому нравственному миру, в котором она была заключена прежде и в котором лучшее утешение была — молитва» — 11, 136.) Тогда же в Торжке, в минуту полной потерянности, происходит провиденциальная встреча со старцем — «учителем жизни», словно посланным Пьеру, чтобы его спасти. Чем привлекает масонство? Оно предлагает как главную цель «собственное исправление и очищение. Только к этой цели мы можем всегда стремиться независимо от всех обстоятельств»,— учит Иосиф Алексеевич Баздеев, «благодетель». Среди обстоятельств Пьер никогда не мог вполне сохранить чистоту; масонский орден является специальным устроением для достижения этой цели, но в условиях замкнутой организации, изолирующей от «мира», и потому «независимо от обстоятельств». Как Николаю Ростову в полку, Пьеру кажется счастьем повиновение: «Ему так радостно было теперь избавиться от своего произвола и подчинить свою волю тому и тем, которые знали несомненную истину» (10, 78).

Одна из масонских добродетелей — любовь к смерти. Для Пьера всегда, во всех его кризисах, смерть является как единственный ответ на все мучительные вопросы: «умрешь — все кончится». Такой ответ, конечно, лишь закрепляет неразрешимость вопросов. Масонство предлагает иное отношение к смерти — любовь к ней; однако уже при вступлении в орден, вспоминая его добродетели, Пьер именно эту седьмую добродетель забыл и никак не мог вспомнить ее. Отношение к смерти останется, несмотря на масонство, неразрешенной проблемой для Пьера, вплоть до встречи с солдатами на Бородинском поле и затем с Каратаевым.

Другое расхождение с масонством, которое обнаруживается сразу же,— отношение к мирской жизни в связи с задачей собственного исправления. Совершенствование «независимо от всех обстоятельств» у Пьера не получается. Откроем толстовский дневник молодости, и мы увидим,

что именно эта проблема — самовоспитание и свобода человека в уединении от «обстоятельств» и среди них — больше всего занимает Толстого уже в эти юные годы. Восемнадцатилетний Толстой болеет, находится в клинике и доволен собой: «Здесь я совершенно один, мне никто не мешает, здесь у меня нет услуги, мне никто не помогает — следовательно, на рассудок и память ничто постороннее не имеет влияния, и деятельность моя необходимо должна развиваться». И дальше: «Отделись человек от общества, взойди он сам в себя...» (46, 3). Но вот он вышел из клиники и сразу начал вести себя «не так, как я желал себя вести»: благие планы не исполняются, жизнь делается стихийной. Перемены в жизни необходимы, рассуждает Толстой: «Но нужно, чтобы эта перемена не была произведением внешних обстоятельств, но произведением души» (46, 30). И еще запись в дневнике за 1847 г.: «Дойду ли я когда-нибудь до того, чтобы не зависеть ни от каких посторонних обстоятельств? По моему мнению, это есть огромное совершенство; ибо в человеке, который не зависит ни от какого постороннего влияния, дух необходимо по своей потребности превзойдет материю, и тогда человек достигнет своего назначения» (46, 32). Молодой Толстой — сугубый рационалист в духе XVIII столетия — открывал в то же время иррациональную жизненную стихию как во внешнем мире обстоятельств, так и во внутреннем мире души; молодой Толстой переживал в себе очень лично теоретическую проблематику XVIII столетия, отразившуюся в западноевропейском романе воспитания. Интересно было бы сопоставить «Годы учения Вильгельма Мейстера» Гете с теми путями, которыми развиваются герои «Войны и мира»; здесь есть почва для сопоставления. В романе Гете в качестве воспитателей героя есть широкая жизненная среда, в которой жизнь человека складывается из цепи случайностей, и есть башня Лотарио, что-то вроде масонской ложи, замкнутая община немногих избранных, овладевших тайнами бытия и способных воздействовать на обстоятельства. Вильгельм Мейстер вступает в это общество, пройдя жизненную школу; но он узнает здесь, что, находясь «в миру», он через все случайности и заблуждения стихийно следовал своему жизненному плану, которого он не знал, но который известен этим избранным людям, в чьих руках, оказывается, были нити его судьбы, и каждая случайность была предустановленной, каждая встреча — провиденциальной.

Мы не проводим сейчас никакого сопоставления романа Гете с «Войной и миром», отметим только самую возможность сопоставления книги Толстого (особенно в том, что касается главных героев) и проблематики воспитательного романа. Не забудем в этой связи и педагогическую деятельность Толстого, которой он предавался как раз накануне «Войны и мира», понимая педагогическую проблему широко и отчасти аллегорически, в традиции тоже XVIII столетия: в педагогических статьях Толстого «школа», сверх прямого значения,— также и аллегория общества с его воспитательным воздействием на человека (подобно тому, как такой аллегорией общества у Гете в «Вильгельме Мейстере» был театр).

Но возвратимся к Пьеру. Вступив в масоны, он быстро входит в противоречие с орденом: его увлекает больше всего деятельность во внешнем мире, «исправление рода человеческого», что осуждается орденом. Пьера тянет к внешнему миру и стихийному подчинению обстоятельствам; свое жизненное предназначение он осуществляет не в уклонении от заблуждений (для чего и нужна изоляция от «обстоятельств»), но, напротив, сквозь все случайные обстоятельства, зато оставаясь всегда открытым для всех влияний из мира. В эту стихийную жизнь, как в пучину, он погружается душой и мыслью. Пьер человек мирской, в отличие от своего друга князя Андрея, которого всегда его гордость предохраняет от житейской путаницы. Пьер никогда и ничем от нее не предохранен и не защищен.

2. Однако масонское воспитание не проходит даром; оно наделяет Пьера *идеей* благоустроенного миропорядка, которого он не видел, когда запутывался «в миру». В речи Пьера перед князем Андреем при их свидании в Богучарове появляется слово «мир» в противоположном значении: «На *земле*, именно на этой земле (Пьер указал в поле) нет правды — все ложь и зло; но в мире, во всем мире есть царство правды, и мы теперь дети земли, а вечно дети всего мира» (10, 116).

В ми́ре Пьера — совсем не то, что *в миру*. Так как универсальное слово «мир» по-русски объединяет и землю (со всей человеческой жизнью на ней), и космос, то эти разные окончания одного и того же местного падежа: *в миру* и *в мире* — служат важному различению мирского и мирового. Обратим внимание и на такую подроб-

ность. Пьер говорит не просто «в мире», но с многозначительным уточнением: «но в мире, во всем мире есть царство правды...»[1].

Мир в этом новом значении («весь мир») противопоставлен у Пьера *земле* (которая соответствует жизни *в миру*) — противопоставлен как космос хаосу. *Земля* и *мир* обозначают два разных уровня понимания бытия. *Мир* — не просто общая связь человеческой жизни («в миру»), которая столько раз представляется персонажам книги Толстого хаосом, игрой произвола и случая, но это особая целесообразная связь, гармоническое целое, «царство правды». Да, на земле «все ложь и зло», но на эту землю нельзя смотреть «как на конец всего». Говоря о земле, Пьер указал в поле, говоря о мире — на небо. И князь Андрей впервые после Аустерлица увидел свое высокое, вечное небо, которое является темой князя Андрея в книге Толстого и с которым тогда, на поле Аустерлица, у него связались такие мысли: «Ничего, ничего нет верного, кроме ничтожества всего того, что мне понятно, и величия чего-то непонятного, но важнейшего!»

Итак, этот *мир* противопоставлен жизни мирской, как небо земле.

Вопрос о смерти также возникает в этом разговоре; князь Андрей говорит, что не умозрения Пьера, «не доводы» убеждают его, «а жизнь и смерть, вот что убеждает»: смерть близкого человека, жены, перед которой надеялся оправдаться, но судьба решила иначе. «Зачем? Не может быть, чтоб не было ответа! И я верю, что он есть... Вот что убеждает, вот что убедило меня,— сказал князь Андрей» (10, 117). Это уже не та безнадежная смерть, как в кризисах Пьера («умрешь — все кончится»), лишающая существование смысла и цели, но, напротив, смерть как такое событие, которое заставляет думать о цели и смысле: «Не может быть, чтоб не было ответа!» — и если это и не то же самое, что масонская идея

[1] *Весь мир* — устойчивое фразеологическое сочетание, распространенное в славянских языках для обозначения космоса, вселенной; в «Материалах для словаря древнерусского языка» И. И. Срезневского к этому сочетанию «весь мир» приведено множество примеров из памятников древнерусской письменности. Находится ли «весь мир» в рассуждении Пьера в связи с этой традицией (возможно, через масонство)? Мы не имем данных, чтобы ответить на этот вопрос; но характерная интонация уточнения и усиления смысла: «в мире, во всем мире» — свидетельствует о том, что выражение это в масонской речи Пьера Безухова не случайное, на нем поставлен особый акцент.

любви к смерти (хотя именно князь Андрей из героев книги наиболее внутренне близок этой идее), то во всяком случае это такая идея смерти, которая убеждает в существовании смысла жизни. «В мире, во всем мире», очевидно, и есть ответ на вопрос: зачем? Князь Андрей здесь сходится с Пьером [1].

Чтобы почувствовать, что такое *мир* в этом значении благоустроенного целого, перенесемся к страницам четвертого тома, рассказывающим о состоянии Пьера, только что видевшего расстрел французами пленных: «С той минуты, как Пьер увидал это страшное убийство, совершенное людьми, не хотевшими этого делать, в душе его как будто вдруг выдернута была та пружина, на которой все держалось и представлялось живым, и все завалилось в кучу бессмысленного сора. В нем, хотя он и не отдавал себе отчета, уничтожилась вера и в благоустройство мира, и в человеческую, и в свою душу, и в Бога... Мир завалился в его глазах, и остались одни бессмысленные развалины» (12, 44). Миро-здание завалилось [2]. Мы знаем, что чувство благоустройства мира не раз подвергается испытанию в мироощущении героев Толстого; эта картина душевного состояния Пьера после расстрела особенно напоминает катастрофические ситуации, знакомые нам по литературе нашего века, однако в «Войне и мире» подобные ситуации, возникая, «снимаются», разрешаются, — в эту минуту у Пьера встречей с Платоном Каратаевым, который снова, подобно тому как в Торжке Баздеев, как будто послан ему: Пьер среди своего ужаса сначала заме-

---

[1] «Андрей высказывает свое сомнение в атеизме по случаю смерти жены», — записано на полях одной из черновых редакций этого эпизода (13, 613).

В черновых редакциях князь Андрей по предложению Пьера вступает в масонское общество, где принадлежит «к холодным, но честным масонам» (13, 705). В окончательном тексте Толстой отказался от этого плана, однако в тексте «Войны и мира» остался след первоначального варианта сюжета — слова Андрея Пьеру на вечере у Бергов, загадочные для читателя: «Ты знаешь наши женские перчатки (он говорил о тех масонских перчатках, которые давались вновь избранному брату для вручения любимой женщине)» (10, 217).

[2] В ранней редакции этот образ завалившегося миро-здания уже являлся в первом кризисе Пьера (после дуэли и разрыва с женой), в его разговоре со стариком масоном: «Ты говоришь, что мир состоит из падающих и давящих одна другую развалин. И это справедливо, ты один есть сия развалина. Что ты?» (13, 595). Пьер же «чувствовал, что для этого старичка мир не был безобразною толпою, не освещенный светом истины, но, напротив, стройным и величественным целым» (13, 593).

тил присутствие этого человека по крепкому запаху пота, отделявшемуся при каждом его движении, а затем то, каким образом он разувался, заинтересовало Пьера,— и эти несколько впечатлений, отвлекающих от рухнувшего мироздания, с необыкновенной быстротой возвращают его к жизни; уже в последних строках этой же главы он «чувствовал, что прежде разрушенный мир теперь с новою красотой, на каких-то новых и незыблемых основах, воздвигался в его душе» (12, 48).

3. В книге Толстого новые основы эти начинают воздвигаться вместе с началом войны 1812 года. В первые дни войны Наташа Ростова в церкви слышит слова, глубоко проникающие ее (великая ектения[1]): «Миром Господу помолимся». «Миром, все вместе, без различия сословий, без вражды, а соединенные братскою любовью — будем молиться,— думала Наташа» (11, 73).

Отметим, что это место в тексте — одно из таких, над которыми Толстой особенно много работал. Окончательной редакции предшествовал целый ряд вариантов Наташиного внутреннего комментария к слову «миром»; из этого видно, как важно было Толстому через Наташу истолковать это слово: «миром, со всеми одинаково» (14, 48); «думая, как она соединяет себя в одно с миром кучеров и прачек» (14, 52); «миром значит наравне со всеми, со всем миром» (16, 101). Очень существенно также и то, что в ранней редакции Наташины посещения церкви происходили еще до начала войны 12-го года, однако затем Толстой перенес этот эпизод в следующую часть и совместил его с первыми днями войны; таким образом, связались с ситуацией войны и слово «миром», которое Наташа слышит во время службы, и ее мысли по поводу этого слова (16, 84).

Мы видим (в окончательной толстовской формулировке Наташиных мыслей), как в этом соборном понятии — *миром* — объединяются оба главных значения: «все вместе» и «без вражды»[2]. Именно такое объединение двух

[1] В черновой редакции: «Она плакала при простых словах ектеньи» (14, 52).

[2] Замечательно, что этому тексту русского богослужения: «Миром Господу помолимся» — соответствует в греческом оригинале иное значение: «в мире (в согласии, в любви) Господу помолимся» (см: Успенский Б. А. Влияние языка на религиозное сознание. — Труды по знаковым системам, IV. Тарту, 1969, с. 161). Русский текст, таким образом, это неточный перевод греческого подлинника; но эта неточность, создающая новое соборное понятие, в высшей мере содержа-

основных значений представляет собой русский крестьянский мир — община: это одновременно «все люди», малая вселенная и мирное, согласное сообщество людей. Единое и общее значение слова «мир», которое в большинстве других случаев уже нелегко улавливается из-за того, что два основных значения обособились и далеко разошлись, так что уже представляются двумя разными словами,— это единое и общее значение выявляется именно *миром-общиной.* «Мир в этом смысле представляет собой идею божественного договора с людьми, реализованную в социальном (и пространственном) плане. В мире-общине идея божества как одной из договаривающихся сторон трансформирована в идею чего-то, что сотворено им, учреждено в силу договора и тем самым стало самодовлеющим»,— говорит В. Топоров в цитированной работе[1]. Мир-община в русских пословицах связан с богом и правдой и противопоставлен как отдельному изолированному человеку, так и внешним недобровольным объединениям людей.

Сколь много значит «мир» в этом смысле в «Войне и мире» Толстого, не нужно доказывать. И эту новую положительную реальность (уже не чистая умозрительная идея, как в прежних масонских рассуждениях Пьера, а действительное земное единство людей) выявляет *война*, однако особенная война, ведущаяся не государством и его орудием — армией, но *миром.* Новая форма, в которой теперь является это слово,— грамматически сложная форма (творительный падеж существительного, перешедший в наречие, при этом в самом творительном падеже совмещаются творительный инструментальный и образа действия); она выражает значение общего согласного действия, причем «мир» является одновременно и субъектом и орудием этого действия. Появившееся в словах молитвы, это значение на следующих страницах поддерживается (в том числе и грамматически) словами солдата, которые слышит Пьер: «Всем народом навалиться хотят, одно слово — Москва». Это и значит: миром. А еще на следующих страницах *миром молятся* накануне Бородина на Смоленскую икону солдаты и мужики-ополченцы вместе и нарав-

тельна и показывает как нельзя более выразительно полноту русского слова «мир». Недаром в Наташином комментарии совмещаются то и другое значения.

[1] Топоров В. Н. О семиотическом аспекте митраической мифологии в связи с реконструкцией некоторых древних представлений. S. 367.

не с Кутузовым: «Несмотря на присутствие главнокомандующего, обратившего на себя внимание всех высших чинов, ополченцы и солдаты, не глядя на него, продолжали молиться» (11, 195). В этой подробности, в самом строении этой фразы перед нами — структура мира-общины и то, что противоречит, не соответствует ей: основное действие фразы идет на фоне борьбы побочных мотивов в ее обособленных частях; выбивающееся в причастном обороте суетное внимание к главнокомандующему нарушает соборную молитву, однако причастный оборот с обеих сторон охвачен деепричастными оборотами, не признающими, отрицающими это мелкое направление интереса «высших чинов» («В такую минуту?» — как укоризненно скажет несколько дальше Пьер в разговоре с князем Андреем), благодаря чему основное действие «миром» не нарушается; но эти люди с мелкими интересами «в такую минуту» отпадают от «мира», так что не вполне исполняются слова Наташи: миром, все вместе, без различия сословий.

В бородинских впечатлениях Пьера новое освещение для него получает вопрос о смерти: «Кавалеристы идут на сраженье и встречают раненых, и ни на минуту не задумываются над тем, что их ждет, а идут мимо и подмигивают раненым. А из этих всех 20 тысяч обречены на смерть, а они удивляются на мою шляпу! Странно!» (11, 190). Это похоже, кажется, на систему мысли Пьера в Торжке, где господствовала логика абсурда; опять это нагнетение союзов «и» и «а», посредством которых связь жизненных фактов «остраняется» («Странно!»). Однако эффект подобной же конструкции теперь совсем иной: винт захватывает противоречивые факты, они вступают в сцепление, подготавливая решение этой загадки, поражающей Пьера,— загадки *простого* отношения солдат к смерти; затем Пьер видит это воочию в огне сражения, на курганной батарее.

После сражения бородинские впечатления Пьера перерабатываются в его знаменательном сне в Можайске. (Обстановка и фон этого сновидения: «мирный... крепкий запах постоялого двора, запах сена, навоза и дегтя» и «чистое, звездное небо», которое видит засыпающий Пьер: все те же идущие рядом в книге мотивы земли и неба, сложно связанные со словом «мир»). Солдаты, те, что были на батарее и молились на икону, во сне являются как совсем особая категория лиц, обозначаемая как

они: «И *они* просты». *Они* отличаются: простотой и отсутствием страха смерти. А «ничем не может владеть человек, пока он боится смерти». Продолжается дифференциация в том единстве, которое было выражено словами: «все вместе»; в широком единстве 12-го года обособляется некий внутренний круг, основное ядро: «*Они* — эти странные, неведомые ему доселе люди, *они* ясно и резко отделялись в его мысли от всех других людей» (11, 290).

Заметим, что в этом сне рядом с *ними* является «благодетель», голосом которого, кажется, и произносятся многозначительные мысли этого сна: благодетель говорит, перекрывая своим голосом крики и пение Анатоля, Долохова, Несвицкого, Денисова и «других таких же» («категория этих людей так же ясно была во сне определена в душе Пьера, как и категория тех людей, которых он называл *они*» — 11, 291), тут же присутствующих и выражающих своим криком всю суету и сумятицу жизни «в миру», подавлявшую прежде Пьера; благодетель говорит, а *они* с простыми, добрыми, твердыми лицами окружают его. Такова композиция этого сна. Место, которое занимает в нем благодетель, говорит о том, что масонское прошлое и в это время не выключается из нового опыта Пьера. А вскоре произойдет такая же провиденциальная в самый острый момент духовной катастрофы встреча с Платоном Каратаевым, как когда-то встреча с Баздеевым.

Если в Пьеровом сне *они* были солдаты, то в Каратаеве, напротив, подчеркнуто, что в плену он сбросил с себя напущенное солдатское и возвратился к крестьянскому складу. Специально отмечено также, что слово «крестьянский» он выговаривал как «христианский» (крестьянин в исконном значении — христианин, всякий крещеный человек). Существенно также особенное внимание Каратаева к тому, есть ли у Пьера родители, жена, дети, и огорчение его семейным неблагообразием.

Своего рода семьей в самом огне войны предстали до этого перед Пьером и *они* на курганной батарее: «В противоположность той жуткости, которая чувствовалась между пехотными солдатами прикрытия, здесь, на батарее, где небольшое количество людей, занятых делом, было ограничено, отделено от других канавой, здесь чувствовалось одинаковое и общее всем, как бы семейное оживление» (11, 230). Тут же Толстой считает нужным еще раз структурно отметить специфическую отграничен-

ность этого малого мира. Пьер поглощен наблюдением «за тем, как бы семейным (отделенным от всех других) кружком людей, находившихся на батарее» (11, 231—232). Любопытно и положение Пьера в этой «семье», куда его приняли («наш барин»), но с шутливым участием, подобным тому, «которое солдаты имеют к своим животным, собакам, петухам, козлам, и вообще животным, живущим при воинских командах» (11, 231). Именно отделенность от общего плана сражения порождает как бы модель мира-общины-семьи с характерными чертами мирного крестьянского быта, являющими свою убедительность и спокойствие в самом горниле войны. Благодаря «семейности» солдаты на батарее особенно хорошо делают «миром» свое военное дело; в дальнейшем же это идеальное содержание крестьянского «мира» в лице Каратаева обособляется от военного и солдатского[1]. Направление внимания Пьера знаменательно изменяется на батарее: перед этим он интересовался общим планом сражения, левым и правым флангом, обозревал панораму; теперь он не смотрит вперед на поле сражения и не интересуется знать, что там делалось, все его внимание сосредоточено во внутреннем, «как бы семейном» круге на батарее. Эта переориентация внимания продолжается дальше в плену.

Пьер, мы помним, в масонской речи перед князем Андреем говорил о «всем мире», противопоставляя небо земле (на которой было «все ложь и зло»); напротив, теперь под влиянием Каратаева он духовно клонится «долу», к земле (где коренится «дух простоты и правды», олицетворяемый Каратаевым). У Пьера, прошедшего через страдания плена, будет чувство человека, нашедшего то, что искал, под ногами, тогда как он напрягал зрение, глядя далеко от себя. В этом уподоблении — критика аустерлицкого неба, критика целей, на которые смотрят куда-то вдаль через «умственную зрительную трубу», тогда как в плену Пьер узнал, «что Бог вот Он, тут, везде», «что Бог в Каратаеве более велик, бесконечен и непостижим, чем в признаваемом масонами Архитектоне вселенной» (12, 205).

---

[1] Отметим в тексте еще такое выражение, в котором понятие крестьянского мира связано с войной: *миродеры* — у Толстого курсивом, — так Тихон Щербатый называет французов; это слово отмечено в словаре Даля (соответствующий том вышел в 1865 г.) как переиначенное из французского «мародер».

Но искание идеала «под ногами» сопровождается ограничением кругозора. Пьер в плену не думает об общем ходе дел, о «дальнем», но только о ближнем, насущном деле. «Ему не приходило и мысли ни о России, ни о войне, ни о политике, ни о Наполеоне. Ему очевидно было, что все это не касалось его, что он не призван был и потому не мог судить обо всем этом» (12, 97).

А параллельно этому приближению Пьера к земле в это время, наоборот, от нее отдаляется умирающий князь Андрей; он как раз удаляется, как чувствуют это близкие рядом с ним, в «таинственные бесконечные дали». Его перед смертью охватывает «мир чистой мысли», и во взгляде его поражает «страшная для живого человека отчужденность от всего мирского». Вспомним, что он погиб оттого, что в минуту опасности гордость ему не позволила пасть на землю, и он сказал адъютанту, который крикнул: «Ложись!» — «Стыдно, господин офицер!» — и в это время, пока перед ним вертелась дымящаяся граната, он новым, завистливым взглядом глядел на траву, на полынь, на струйку дыма — на эти образы *земли*, к которым он в первый раз испытал непосредственное влекущее чувство именно в эти последние мгновения. Эти конкретные близкие образы жизни, и именно образы земли, как-то противоречат далекому, вечному, но холодному небу князя Андрея, с которым, наоборот, как-то согласуется смерть, присутствие которой, как сказано в тексте, он никогда в продолжение своей жизни не переставал ощущать. Он немирской человек в противоположность Пьеру, он слишком хорош для мира, как и говорит о нем Наташа.

Пьер в это время в орбите *круглого* Каратаева. Идея круга родственна крестьянскому миру-общине с его социальной замкнутостью, круговой порукой, специфической ограниченностью (которая сказывается через влияние Каратаева в ограничении кругозора Пьера ближайшим делом). В то же время круг — эстетическая фигура, с которой связано искони представление о достигнутом совершенстве. Идея круга противоречит фаустовскому бесконечному стремлению вдаль, исканиям цели, противоречит пути (а форма духовного существования главных героев Толстого — это именно путь). Что-то «успокоительное и круглое» Пьер находит в спорых движениях Каратаева; «круглое» означает успокоение и завершение. О Пьере сказано, что он долго с разных сторон искал успокое-

ния, согласия с самим собой, т. е. *мира* с самим собой — того, что его поразило в солдатах на Бородинском поле; но он искал «путем мысли», а получил этот внутренний мир через ужас смерти, лишения «и через то, что он понял в Каратаеве».

Вспомним замечательный эпизод: французский часовой не пустил Пьера дальше определенной черты, и вдруг после этого он сознает, что вся беспредельность мира — леса и поля, и самое небо со звездами — «и все это мое, и все это во мне, и все это я!» «И все это они поймали и посадили в балаган, загороженный досками!» (12, 106). Вот так по-разному смотрят на небо князь Андрей и Пьер Безухов: дух одного устремляется в бесконечную даль, Пьер же сводит небо со звездами и заключает в своей личности: это во мне, и это я сам, мой неотъемлемый внутренний мир; значит, кого французы держат в плену? Меня, мою бессмертную душу, небо со звездами держат в плену, — и Пьер захохотал своим толстым смехом[1]. Космос, *весь мир,* запертый в балаган, загороженный доска-

---

[1] В «Яснополянских записках» Д. П. Маковицкого записан его разговор с Толстым о декабристе Г. С. Батенькове, просидевшем 20 лет в одиночном заключении. «Батеньков пришел к сознанию, что душа его свободна, и так громко расхохотался над тем, что царь заключил ее, что прибежала стража посмотреть, что такое случилось» (Лит. наследство, т. 90, кн. 1. М., 1979, с. 147). Разговор, записанный Маковицким, был в 1905 г., но Толстой мог слышать об этой истории и в начале 1860-х годов, когда начинал роман «Декабристы» о возвращающемся из Сибири декабристе Петре Лабазове (Пьере Безухове).

Другую, более отдаленную и глубокую параллель этому переживанию пленного Пьера дает протопоп Аввакум — то знаменитое место из пятой его челобитной царю Алексею Михайловичу 1669 года, где он рассказывал о чудесном видении, посетившем его в темнице: «И лежащу ми на одре моем... распространился язык мой и бысть велик зело, потом и зубы быша велики, а се и руки быша и ноги велики, потом и весь широк и пространен под небесем по всей земли распространился, а потом Бог вместил в меня небо, и землю, и всю тварь». «Видишь ли, самодержавие? — продолжает Аввакум. — Ты владеешь на свободе одною русскою землею, а мне Сын Божий покорил за темничное сидение и небо и землю» (Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие его сочинения. М., 1960, с. 200). Это сродство экстатически-космических переживаний своей внутренней свободы в неволе у героя Толстого и исторического героя XVII века — объясняется, видимо, не прямым воздействием памятника XVII века на «Войну и мир» (с посланиями Аввакума царю Толстой знакомился по изданию 1879 г. и в том же году выписывал места из пятой челобитной в свою записную тетрадь — см. 48, 266); это могучая духовная и поэтическая перекличка через два века русской истории и литературы.

ми, — это, конечно, не то же самое, что *весь мир* как чистое умозрение, горняя мысль (в масонский период Пьера). Противопоставление неба и земли снимается в созерцании пленного Пьера, таковы его новое небо и новая земля. Но не забудем, что так почувствовать космос он сумел после того, как часовой не пустил на другую сторону дороги; понадобилось, чтобы заперли в балаган, чтобы почувствовать звездное небо своим неотъемлемым внутренним личным пространством. Это и есть для Пьера на этом этапе искомая свобода, «независимо от всех обстоятельств», которой он искал в масонском монастыре, а обрел в плену — обрел внутреннюю свободу, только лишившись свободы внешней.

Пьер в плену научается ценить непосредственную жизнь, существование как процесс, удовлетворение первых простых потребностей — наслаждение еды, питья, тепла, сна. Но автор замечает: «Удовлетворение потребностей — хорошая пища, чистота, свобода — теперь, когда он был лишен всего этого, казались Пьеру совершенным счастием, а выбор занятия, т. е. жизнь, теперь, когда выбор этот был так ограничен, казались ему таким легким делом, что он забывал то, что избыток удобств жизни уничтожает все счастье удовлетворения потребностей, а большая свобода выбора занятий, та свобода, которую ему в его жизни давали образование, богатство, положение в свете, что эта-то свобода и делает выбор занятий неразрешимо трудным и уничтожает самую потребность и возможность занятия» (12, 98).

Значит, свобода, найденная в плену, где выбора нет, еще не решает проблемы свободы человека *в миру,* где выбор широк и поэтому неразрешимо труден. Развитие Пьера, кажется, *закругляется* Каратаевым, опытом плена и затем семейным счастьем с Наташей. Роман вообще закругляется в эпилоге созданием новых семей. Однако Толстой недаром все-таки утверждал, что сочинение его не роман, так как он не может положить своим лицам известные границы, как, например, женитьба или смерть.

Пьер в эпилоге не сохраняет полностью своего закругленного состояния чисто внутренней свободы; он снова вступает на путь, имеет снова внешние цели, думает об общем порядке дел, опять замышляет «исправление рода человеческого», о чем с иронией отзывается автор: «Ему казалось в эту минуту, что он был призван дать новое направление всему русскому обществу и всему миру» (12,

293). Ничто в эпилоге не говорит о близости Пьера крестьянскому миру, а мистическое масонство теперь для него сливается с правительственной реакцией: «мистицизма Пьер никому не прощал теперь». Новой деятельности его не одобрил бы Каратаев, зато он бы одобрил семейную жизнь Пьера; так разделяются в итоге малый мир, домашний круг, где сохраняется приобретенное благообразие, и мир большой, где снова круг размыкается в линию, путь, возобновляется «мир мысли» и бесконечное стремление. К крестьянскому же миру-общине и вообще к земле ближе всего в эпилоге Николай Ростов, заявляющий, что пойдет на Пьера и будет рубить, если прикажет Аракчеев. Завязывается новый узел противоречий, новая «взволнованная сложность», новый жизненный цикл. Все у Толстого циклически возвращается, все должно повториться. Впереди у Пьера опять, как известно из замысла «Декабристов», — тайное общество, потеря свободы, плен.

Итак, основное для книги Толстого понятие «мир» движется и раскрывается с разных сторон, и рядом с ним постоянно идут в контексте такие понятия, как небо и земля, жизнь и смерть. Отправными точками для наблюдения в этой статье были три формы слова «мир», которые мы находим в тексте Толстого: *в миру, в мире* (во всем мире) *и миром.* Стоит нам выделить и связать эти значения в необозримом тексте «Войны и мира», как некоторые скрывавшиеся от внимания стороны содержания приоткрываются. Разные грамматические значения этого слова являются знаками разных художественных значений, которые обнимаются «миром». Поэтому выделенные формы могут быть одновременно исходными и опорными пунктами для достаточно широкого анализа содержания. «В миру», «в мире» и «миром» у Толстого вступают в сцепление, употребляя его любимое слово; стоит затронуть это сцепление, и наш анализ значительно расширяется за пределы исходных слов. Это до определенной степени «ключевые слова». Каждое из них объединяет вокруг себя целые области смысла, а взаимодействие их образует художественную ситуацию, достаточно емкую, чтобы вместить немало из самого главного содержания всей книги «Война и мир».

1969

«ВЕЩЕСТВО СУЩЕСТВОВАНИЯ»

(Мир Андрея Платонова)

Памяти Левы Шубина

1

В прозе Андрея Платонова нас поражает ее — в широком и общем смысле — *язык*. Чувствуется, что самый процесс высказывания, выражения жизни в слове — первейшая внутренняя проблема для этой прозы. В том, как складывает Платонов фразу, прежде всего очевидно его своеобразие. Читателя притягивает оригинальная речевая физиономия платоновской прозы с ее неожиданными движениями — лица не только необщее, но даже как будто неправильное, сдвинутое трудным усилием и очень негладкое выражение. Запоминаются странные обороты Платонова, философически-неуклюжие фразы, которые пересказать невозможно, а можно только повторить — как заметил автор статьи о Платонове[1] об одной такой характерной фразе (из рассказа «Третий сын»), которая вспоминается как пример платоновского своеобразия. Если бы мать могла, она бы жила всегда, чтобы ее сыновья не тратили своего сердца, оплакивая ее. «Но мать не вытерпела жить долго».

«Не вытерпела» — здесь неожиданное и сильное слово. Оно выговаривается — мы это слышим — с каким-то мучением, передающим экспрессию самого содержания, самого *терпения жить*. В нашей литературе были такие строки: «...Блажен, кто вовремя созрел, Кто постепенно жизни холод С летами вытерпеть умел». В этом классически-совершенном выражении все слова на своем естественном месте в ясном соотношении образуют и вправду с летами переживаемую человеком истину. Вытерпеть

---

[1] См.: Гладков А. В прекрасном и яростном мире. — Новый мир, 1963, № 11, с. 227.

жизни холод — холодно, но естественно, стороны этого опыта — слова у Пушкина — находятся в равновесии, и «вытерпеть» в этом контексте появляется как единственно возможное точное слово. Мы не сопоставляем пушкинские стихи с платоновской прозой, но *эти* пушкинские стихи вспоминаются сами собой, когда подумаешь над *этой* фразой Платонова. «Жить долго» Платонова — гораздо более просто, обыденно, чем обобщенный пушкинский «жизни холод». Но именно потому психологический глагол «вытерпеть», расширенно распространенный на целую жизнь, легко сочетается с уже обобщенным пушкинским образом и сочетается трудно с конкретной и приземленной фразеологией платоновских персонажей, не имеющих в своем словаре таких обобщений, как жизненный холод. Тем не менее фраза Платонова выражает широкое обобщение жизни именно этих массовых, «низовых» людей. Обобщение и достигается этим трудным соединением обобщающего, умозрительного и простого, конкретного,— настолько же трудным, негладким, насколько в пушкинском языке такое соединение гармонично, легко. *Трудное выражение* и есть внутренняя характеристика платоновского языка и всего его художественного мира. Усилие выражения мы чувствуем в складе платоновской фразы. Это «юродивая» фраза. «Но мать *не вытерпела* жить долго». Центральное слово сгибается под особенным ударением, на него легла как будто чрезмерная смысловая нагрузка, само содержание этого слова усилено в таком выражении, психологическое слово возводится в степень «идейного», характерно платоновского философского слова-понятия, заключающего в себе «идею жизни», которая у Платонова всегда определяет самую рассказываемую им жизнь («платонизм» Андрея Платонова).

Платонов — поэт серьезной и терпеливой жизни: «массы людей, стушеванные фантасмагорическим обманчивым покровом истории, то таинственное, безмолвное большинство человечества, которое терпеливо и серьезно исполняет свое существование»[1], — герой его рассказов и повестей. Этот мир и его «идея» высказываются в чудно́м платоновском слоге.

---

[1] Из статьи А. Платонова «Пушкин и Горький». — В кн.: Платонов А. Размышления читателя. М., 1970, с. 37.

2

В начале 20-х годов Платонов печатался в «Кузнице». Здесь появилась его статья «Пролетарская поэзия»[1], написанная на языке манифестов того времени, в котором слышится лишь обертоном личная платоновская нота. «Историю мы рассматриваем как путь от абстрактного к конкретному, от отвлеченности к реальности, от метафизики к физике, от хаоса к организации». Переустройство мира посредством организации — в проведении этой идеи молодой Платонов шел далеко. «Мы не жалеем себя и не ценим, мы ищем только объективной ценности. Если такой ценности нет — ее надо создать». Люди всегда стремились к благу, они должны стремиться к истине. «Потому что наше благо будет в истине, какая бы она ни была. Пусть будет истина гибелью, все равно — да здравствует!»

Цель — идеальная: творчество истины; но путь — к спасению «от казематов физических законов, стихий, дезорганизованности, случайности, тайны и ужаса»— это путь от абстрактного к конкретному, «от так называемого духа к так называемой материи». Объявлен разрыв с традицией отвлеченной духовности. Истина — не отвлеченное ли понятие? Нет. «Истины хочет все мое тело. А чего хочет тело, то не может быть не материальным, духовным, отвлеченным. Истина — реальная вещь. Она есть совершенная организация материи по отношению к человеку». Переход к этой материальной истине или истинной материи лежит через сознание, которое должно стать новой душой человека, вытеснив и похоронив в нем теперешнюю слабую душу — инстинкты и ощущения — и прочие силы тела, прежде всего могущество пола. Одна из статей молодого Платонова, напечатанная в газете «Воронежская коммуна» в январе 1921 г., называлась «У начала царства сознания».

В таком космическом контексте определяется задача искусства, и здесь в твердом тоне этого монолога становятся слышны сочувственные интонации, в которых можно узнать известного нам писателя. «Искусство есть такая сила, которая развяжет этот мир от его законов и превратит его в то, чем он сам хочет быть, по чем он сам томится и каким хочет его иметь человек... Цель искус-

---

[1] Кузница, 1922, № 9.

ства — найти для мира объективное состояние, где бы сам мир нашел себя и пришел в равновесие и где бы нашел его человек родным. Точнее говоря, искусство есть творчество совершенной организации из хаоса».

Однако эта последняя «точная» формулировка лишь в иллюзии автора покрывала послышавшиеся до этого «душевные» интонации. Напротив, зная дальнейшего Платонова-писателя, можно расслышать в статье 1922 г. скрытый пока конфликт интонаций, который станет разворачиваться в прозе Платонова и породит в ее языке особую *полноту*. В русской поэзии «древний хаос» был назван «родимым», — и это чувство сокровенной нетронутости главных источников существования будет все больше овладевать платоновской прозой. Однако и мысль об активном преображении «хаоса» и превращении его человеком в «родной» («о глупости мира и необходимости действия», как сказано в раннем рассказе «Родина электричества») останется тоже постоянной темой Платонова. Собственно, ни от чего высказанного в статье «Пролетарская поэзия» писатель не откажется, но все это высказанное в одном монологе в мире платоновской прозы будет являться в другом — объективном — соотношении.

В работе Л. Шубина о Платонове обстоятельно исследована его ранняя публицистика и показано, как путь «от абстрактного к конкретному» совершался в прозе Платонова. Многие идеи платоновских героев 20-х годов — те же идеи Платонова-публициста: однако в контексте прозы, опускаясь в художественный мир, они лишались твердости, окончательности, категоричности; они встречались и сталкивались как разные и противоречащие друг другу начала[1].

Главное — тон, он делает музыку. Тон статьи 22-го года — уверенный, непротиворечивый; активность, переустройство, организация мира для автора совпадает с тем, чего сам мир «хочет» и по чему он «томится»; здесь для автора нет никаких сомнений. В идеальном тождестве сливаются материя и истина, тело, которое хочет истины,

---

[1] См.: Шубин Л. Андрей Платонов.— Вопр. лит., 1967, № 6, с. 35—41.

Интересное наблюдение Л. Шубина: стилистика Платонова-публициста в 20-е годы отличается от стиля Платонова-прозаика; в 30-е же годы стиль Платонова един в прозе, критике и публицистике. (Образец зрелого платоновского выражения, единого в прозе и публицистике, — цитированные слова из статьи «Пушкин и Горький».)

и сознание, которое должно поглотить все способности тела. Автор одновременно крайний материалист и крайний идеалист. Что же происходит с его идеями дальше? Они отделяются друг от друга и обращаются в самостоятельные силы платоновской *жизни* в его рассказах и повестях. Там, где было должное единение, обнаруживается реальный разрыв и драма. Прочитаем повесть «Происхождение мастера», опубликованную в конце 20-х годов, и мы увидим, как эти начала — активности человека и «сокровенности» мира вокруг него — оспаривают друг друга, не отвлеченно, как голые мысли, но конкретно, в самой «художественной ткани».

Платонов рассуждал «на неимоверной высоте» («Пролетарская поэзия»); предметом же творчества его стал «наинизший слой»[1]. В позднем рассказе «Афродита» герой, близкий автору («личный» герой), вспоминает свою молодость: «Все материальное, серое, обыкновенное он принял столь близко к сердцу...» В таком ряду теперь стоит и в такие тона окрашено «материальное». Творчество определяется как «превращение материального в духовное», одухотворение мира, существующего «в убогом виде, в разрозненности и без общего ясного смысла». В ранней статье, наоборот, автор говорил о превращении духовного в материальное. Но разница даже не в этих формулировках — в конце концов отвлеченно оратор начала 20-х годов говорил о том же «одухотворении мира», лишь отказываясь тогда от «духа» в качестве высшей реальности и заменяя его «материей». Разница глубже: в «музыке речи», передающей опыт, пережитый на пути от отвлеченного к конкретному. Это опыт любви к «материальному, серому, обыкновенному», к материи в существующем бедном ее состоянии. Одна из излюбленных мыслей Платонова, несовместимая с «космическим» тоном ранней статьи, — что «все действительно возвышенное рождается лишь из житейской нужды» («Афродита»). Но при этом в своей «наинизшей» действительности он остается на всей своей «неимоверной высоте». Только это стяжение теперь непросто дается писателю: оно порождает корявую речь, на внутренних стыках которой странно друг с другом встречаются абстрактное и конкретное. Повторяем, Платонов-прозаик ни от чего не отказывается, но

---

[1] Дорофеев В. Повести и рассказы Андрея Платонова. — В кн.: Платонов А. В прекрасном и яростном мире. М., 1965, с. 9.

видит все в иных соотношениях. Безоглядно уверенный тон ранней статьи дает излом, изгибается в судорогу платоновской человечности. Перед нами две фотографии Платонова — ранняя [1] и поздняя [2]: мы узнаем одного человека, но в переменах его лица, очевидных сразу, читаем ту же историю, что в «выражении лица» платоновской прозы.

3

«Происхождение мастера» — в этом названии сказывается традиция воспитательного романа. Повесть «Происхождение мастера» — первая, опубликованная в 20-е годы часть большого романа. Сюжет первой части — *происхождение* героя романа Александра Дванова и его самобытной позиции в мире среди других человеческих позиций и отношений к жизни и как бы из них. Как первая часть романа, она — экспозиция: разных способов вживания человека в мир. Читатель сразу же — в атмосфере странного любомудрия, на грани серьезной фантастики и анекдота, среди людей косноязычных и немотных, существующих, однако, лишь для того, чтобы «мысль разрешить». Так существуют рядом на первых страницах мастер Захар Павлович и некий блаженный бобыль.

Бобыль так и умер, «не повредив природы». Ни на какое дело он не поднял руки, а только смотрел, удивлялся и ожидал, «что выйдет в конце концов из общего беспокойства». «У бобыля только передвигалось удивление с одной вещи на другую, но в сознание ничего не превращалось». Ибо сознание — это сила активного самоопределения человека, до которого не дошел бобыль из боязни тронуть и повредить бытие.

Бобыль «в каждой простоте видел дивное дело», предпосылкой Захара Павловича, напротив, была «простота событий». Он с равнодушной нежностью относился «к людям и полям», а человеческое слово для него — что лесной шум для жителя леса. Жизненный интерес его не в этом нетронутом естественном мире, а в искусственном мире своего мастерства, в инструментах, изделиях и устройствах, из которых, во множестве им изготовленных, никакое не повторяло природу. В явлениях и предметах он не «тайну» разгадывал, но раскрывал «секрет», найдя ко-

[1] См.: Платонов А. Избранное. М., 1966.
[2] См.: Платонов А. Избр. рассказы. М., 1958.

торый не интересовался больше этим предметом. Все он мог починить и оборудовать, но сам прожил свой век необорудованно: его мастерство как его позиция в жизни — такая же бескорыстная, «исследовательская» по отношению к миру, как удивление миру у бобыля.

Свой путь познания тайны был у знакомого мастеру рыбака, который жил на озере и думал «об интересе смерти». Захар Павлович его отговаривал, предполагая, что там нет ничего особенного: «так, что-нибудь тесное». Однако рыбак не вытерпел и утонул самовольно, чтобы «пожить в смерти». Память об этом искателе Китежа побуждает Захара Павловича «от какой-то неизвестной совести», противоречащей его исключительной страсти к одним механизмам, «идти по земле... и плакать над чужими гробами».

Здесь же, в платоновском мире, все терпеливей и безотчетней с годами пребывает Прохор Дванов, взявший к себе в семью сына утонувшего рыбака. Он «давно оробел от нужды и детей» и живет, как травы на дне лощины: всегда под ударами и навалом тяжестей и потому готовый всегда склониться и пропустить беду. Он суще ствует как сонный, почти не чувствуя своей жизни и интересов «и ничего не зная вполне определенно». Это один из многих платоновских персонажей, забывших себя. Существование именно этих людей Платонов принял столь близко к сердцу и эту жизнь признал основой своего творчества: «Это обыкновенно, но это единственно прочно, серьезно и по необходимости доступно большинству человечества»[1] — жизненная нужда, понимаемая Платоновым широко и значительно — как действительная насущная потребность (в противоположность так называемому «игровому» отношению к жизни, которое он не ценил). Для Платонова ценная деятельность всегда исходит «из практики тесного, трудного ощущения мира»[2].

К Платонову очень подходят слова, которые были сказаны Блоком о Горьком: «Это конкретная, если можно так выразиться, — «ограниченная» любовь к родным лохмотьям, к тому, чего «не поймет и не заметит гордый взор иноплеменный»[3]. И также другие строки

---

[1] Платонов А. Размышления читателя, с. 75.
[2] Там же, с. 41.
[3] Блок. А. Собр. соч., т. 5. М. — Л., 1962, с. 321.

Тютчева, обращенные русской женщине, напоминаются миром Платонова:

И жизнь твоя пройдет незрима,
В краю безлюдном, безымянном,
На незамеченной земле,—
Как исчезает облак дыма
На небе тусклом и туманном,
В осенней беспредельной мгле.
«Русской женщине»

Но эта «ограниченная», национальная и социальная материя — «родные лохмотья» — есть у Платонова в то же время всеобъемлющая метафизическая проблема: «материя», «вещество» существования человека и его назначение, смысл. В забвенном, «сонном» состоянии Прохора Дванова глубже всего коренится эта проблема, а доморощенными поисками ответа являются жизненные попытки других персонажей «Происхождения мастера». Эти направленные в разные стороны стремления разных людей создают проблемную ситуацию повести: «тайна» — и «простота событий», органическая глубокая, но в то же время «слабая» жизнь — и активное отношение к ней человека, деятельность сознания и мастерства.

Мир, по словам одного из платоновских персонажей, сделан «из слабого материала», «дикого вещества». Герой повести «Ямская слобода» «не видел в жизни ничего строгого, точного и мощного». Массовая, невзрачная, серая, безымянная жизнь «на незамеченной земле», с невысоким коэффициентом полезного действия, проживаемая с неопределенным значением, с малым осуществлением, расходящаяся «напрасно», уходящая «в рассеяние безымянных душ», в «энтропию»[1] — «как исчезает облак дыма» — вот бытие привычных и любимых платоновских персонажей. «Энтропия» их жизни — бессознательность и беспамятство, в котором живут, «как в домашнем тепле» («Река Потудань»). Люди эти «живут нечаянно» (вот еще платоновское сочетание слов). Платоновские гротески: жизнь в напряжении «не забыть, что живешь», не упустить из виду себя самого; человек, который «может забыть вздохнуть и тогда умрет» («Джан»). Жизнь, проходящая «смутно и тщетно», которую надо «изжить», всяческий «прах» и «ущерб» — такие понятия наполняют прозу Платонова как ее «ключевые слова».

---

[1] Платонов А. Размышления читателя, с. 43.

Внутренняя задача подобной жизни — формирование, концентрация, преодоление «энтропии». Эту задачу молодой Платонов формулировал «точными» словами об организации хаоса. Но «железному» смыслу этой организации скрыто противостояли мягкие ноты, «родные» тона. Молодому преобразователю мира казалось, что это начало «твердое» и это начало «мягкое» легко сольются в одно направление и одно действие. Однако в прозе Платонова именно эти начала составляют ее важнейшую внутреннюю «оппозицию», смысловую и стилевую.

В пропадающем зря, без следа существовании Прохора Дванова есть одна гарантия прочности — дети: «дети были его единственным чувством прочности своей жизни — они мягкими маленькими руками заставляли его пахать, заниматься домоводством и всячески заботиться». Вот характерно платоновское прямое чувственное изображение отвлеченного, идеального, лишь духовно зримого содержания. Этот образ воспринимается как прямое изображение, не метафора. Уж очень физически ощутимы эти мягкие маленькие руки, толкающие огромную жизнь, остановившуюся бы без них. Изображается непосредственно то, что Платонов определил интересным словосочетанием: *вещество существования,* — и выражение это тоже не кажется метафорическим.

Самое прочное и точное в целесообразной организации жизни оказывается — не жесткий каркас, а тончайшая мягкая нить, как бы одновременно суровая и шелковая нитка жизни. Она так тонка и слаба, что готова всегда порваться, но она необычайно прочна и сильна. В послевоенном «Возвращении» эта платоновская метафора, которая не воспринимается как метафора, осуществляется в действии рассказа. Именно мягкими маленькими — здесь буквально ногами детей спасается жизнь загрубевших «жестких» людей. «Он вошел в тамбур вагона и остался в нем, чтобы, когда поезд пойдет, посмотреть в последний раз на небольшой город, где он жил до войны, где у него рожались дети... Он еще раз хотел поглядеть на оставленный дом; его можно разглядеть из вагона, потому что улица, на которой стоит дом, где он жил, выходит на железнодорожный переезд, и через тот переезд пойдет поезд». Этими «потому что» и «чтобы» проводится целесообразность происходящего, непонятная Иванову, та целесообразность без цели, толкающая его детей бежать по дорожке, которую можно увидеть из тамбура. На самом

деле он задержался в тамбуре, *чтобы* увидеть бегущих детей и спрыгнуть с подножки. «Он узнал вдруг все, что знал прежде, гораздо точнее и действительнее. Прежде он чувствовал жизнь через преграду самолюбия и собственного интереса, а теперь внезапно коснулся ее обнажившимся сердцем».

Платонова одинаково характеризует как потребность в метафорическом выражении, так и его опрощенный, «буквальный» характер, деметафоризация. Таков предмет, который изображает Платонов и который не является ни чем-то только вещественным, ни чем-то только невещественным. Этот предмет — «вещество существования». Платонова упрекали в том, что он лишь по видимости реалист, а на самом деле изображает некие символы или «тени» реальных явлений и вещей. Но «символизм» Платонова очень расходится с символистским способом созерцать сквозь «грубую кору вещества» («Под грубою корою вещества Я осязал нетленную порфиру»). Платонов принадлежит уже тому потоку литературы, который был реакцией на невещественность символизма. («От абстрактного к конкретному, от метафизики к физике»,— вспомним его раннюю программу). Платонов с некоторой даже болезненностью любит именно эту «грубую кору вещества» и непосредственно в ней хочет найти нетленное «вещество жизни». Оттого его проза такая корявая. С наивностью Дон Кихота он верит в реальное существование этого одновременно материального и идеального вещества и обладает способностью прямо видеть его. Платоновское «вещество существования» звучит неожиданно как сочетание понятий разного плана, которые у Платонова совпадают с его единым вещественно-невещественным планом. В его метафорах поэтому ослаблен сам принцип метафоры — перенесение признаков одного ряда явлений (вещественных, чувственно воспринимаемых) на явления другого порядка (невещественные). Блок писал в статье 1918 г.: «Когда-то в древности явление превращения, «метаморфозы», было известно людям; оно входило в жизнь, которая была еще свежа, не была осквернена государственностью и прочими наростами, порожденными ею; но в те времена, о которых у нас идет речь, метаморфоза давно уже «вышла из жизни»; о ней стало «трудно думать»; она стала метафорой, достоянием литературы...»[1]. Платоновская метафоричность имеет харак-

[1] Блок А. Собр. соч., т. 6, с. 69.

тер, приближающий ее к первоначальной почве метафоры — вере в реальное превращение, метаморфозу[1]. Простой пример — приведенные только что фразы из «Возвращения», изображающие превращение в Иванове. Здесь такие иносказания, как «преграда самолюбия» и «обнажившееся сердце» воспринимаются как прямые слова, а происходящее с Ивановым — почти как физически достоверное действие. У того же Платонова сердце может предстать в таком натуралистическом образе: сердце «билось тяжело, как намокшее» («Джан»), и это физиологическое представление душевного состояния (которое у читателя может вызвать и неприятное, и даже комическое впечатление) в образности Платонова в том же ряду, что и метафорическое обнаженное сердце. Его обнаженность тоже чувствуется как-то физически. «Обнажившимся сердцем» человек прикоснулся к самому веществу жизни, и это писатель без переносных смыслов чувствует как действительное событие: «Он узнал вдруг все, что знал прежде, гораздо точнее и действительнее».

Итак, платоновский образ — *слабая сила* (мягкие маленькие руки детей). Эта идея находит свой символ: «Персиянке представлялось в жарком, больном уме, что растет одинокое дерево где-то, а на его ветке сидит мелкая, ничтожная птичка и надменно, медленно напевает свою песню. Мимо той птички идут караваны верблюдов, скачут всадники вдаль и гудит поезд в Туран. Но птичка поет все более умно и тихо, почти про себя: еще неизвестно, чья сила победит в жизни — птички или караванов и гудящих поездов» («Такыр»). Это мелодия жизни платоновских персонажей. Она возникает еще раз в другом рассказе, где такое же символическое сравнение более социально конкретно, больше «в коре вещества»: одинокая Фро в своей любви и разлуке слушает звуки губной гармонии над потолком — «эту скромную мелодию, похожую на песню серой, рабочей птички в поле, у которой для песни не остается дыхания, потому что сила ее тратится в труде» («Фро»).

---

[1] См. анализ метафоры у Потебни: «...капля жалости» (Пушкин) при позднейшем, чисто поэтическом понимании есть установление отношений: в о д а: к а п л я = ж а л о с т ь: к а п л я ж а л о с т и; при более раннем мифическом состоянии мысли это — уравнение 2-го отношения с первым: ж а л о с т ь = в о д а (основанное, может быть, на том, что ж а л о с т ь рождает с л е з ы, причем — опять уравнение с л е з ы = ж а л о с т ь)». — Из записок по теории словесности. Харьков, 1905, с. 262.

Эти тихие силы — сочувствие, утешение, надежда, терпение — хранят и поддерживают жизнь, они и есть ее «вещество». «Трепет этой жизни бедной» сохраняет материя платоновской прозы. Одна из таких потаенных энергий — память. Забвение и беспамятство — рассеяние, исчезновение, «энтропия» самого жизненного вещества. От этого платоновское убеждение, основанное, по-видимому, на глубокой действительной вере, что «мертвые тоже люди», что «мертвые матери тоже любят нас» («Полотняная рубаха»). Этому посвящен рассказ «Афродита», герой которого верит, что есть «косвенный признак в мире или неясный сигнал», указывающий, жива или нет его пропавшая без вести жена; он надеется разглядеть «через общую связь живых и мертвых в мире еле различимую, тайную весть» о судьбе Афродиты и не слышит в космосе «никакого голоса и содрогания», которые бы свидетельствовали о ее гибели. Но чувство его «удовлетворялось в своей скромности даже тем», что здесь, в этом месте, где они жили, она когда-то дышала, «и воздух родины еще содержит рассеянное тепло ее уст и слабый запах ее исчезнувшего тела — ведь в мире нет бесследного уничтожения»[1]. В памяти собирается эта не могущая совершенно исчезнуть энергия жизни исчезнувшего человека. Я помню их, ты запомни меня, а тебя запомнят тоже («Свет жизни») — вот цепочка существования, сохраняющая его вещество.

Но эта мягкая сокровенная сила — *слабая* сила. Платонов так дорожит этой скромностью, хрупкостью, молчаливостью, всем этим «бедным богатством»[2]; он наследник русских писателей, наполнявших эпитет «бедный» особым богатым смыслом. Но жизнь, в которой действуют тихие силы, — слабая, смутная, аморфная, рыхлая, тщетная. Она нуждается в усилении, оформлении, преобразовании волей и действием человека: это второе главное направление художественной мысли Платонова, вступающее с идеей сокровенности бытия не в легкое согласие (как было в статье «Пролетарская поэзия»), но во внутренне противоречивое, конфликтное единство. Мы читаем в рассказе «На заре туманной юности»: «...ей уже не хо-

[1] Ср. последние слова рассказа Бунина «Легкое дыхание» — этот мотив рассеяния жизненной энергии, но с противоположным общим итогом и настроением: «Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре».

[2] Выражение Гоголя («Записки сумасшедшего»).

телось теперь жить, как прежде, со спрятанным, тихим сердцем...» Это тоже часто выписывают как яркий пример платоновской речи. Но эту фразу не только можно лишь повторить и ей удивиться, ее можно понять и даже исследовать. Своеобразие выражения происходит из полноты выражаемого: любовь и сочувствие автора сказываются в этих определениях сердца,— однако стремление фразы в целом противоречит этим определениям, направлено к тому, чтобы их опровергнуть и превзойти, но не лишая их в то же время напитавшего их сочувствия автора. Полнота платоновской речи в охвате противоречия: деятельного, преобразовательного, инженерного устремления и не подавленного всем этим «спрятанного, тихого» содержания.

Платоновский мастер чувствует жизнь как «спящее сырье и полуфабрикат», которому противопоставляет «изделие», мастерство, совершенную «вещь». Платонов счастье может назвать «изделием», «большинство человечества» у него недаром не просто живет, но «исполняет свое существование» («Пушкин и Горький» — подобно этому и речь писателя не говорится просто, но *исполняет* себя): понятие исполнения, мастерства повышает речь. Мягкому и чуткому, однако переходящему в рыхлое и слабое, противоречит сильное, твердое, точное, мощное. Здесь и заключена коллизия прозы Платонова. Ибо он не примет сильное, подавившее слабость, твердое, потерявшее мягкость. Организация, оформление, к которым призывал молодой Платонов, однако же, сразу в нем нашли своего противника и породили его сатиру, когда они обрывали тонкие нити жизни и разрушали внутреннее ее вещество. Если идеей Платонова и является разумный *смысл* как некая идеальная *вещь*, то это при всех условиях мягкая, гибкая, эластичная вещь. Если средством «организации» становится неподвижный каркас, то Платонов ищет другой гарантии прочности. Он хотел бы ее найти в *усилении* тех же самых внутренних, органических, но слишком тихих энергий. В художественном платоновском утопическом мире они превращаются во внешние силы техники и механики; так, «надежда, необходимая нам для ежедневного трудного существования», превращается в электрическую силу («Родина электричества»).

Борьба живого и механического сделалась общим местом в искусстве нашего века. Платонов видит эту проблему иначе, чем многие художники, изображавшие на-

ступление «стальной конницы» на «живых коней»; они принимали ту или эту сторону в этом конфликте, но именно так понимали его.

О род людской! Ты был как мякоть,
В которой созрели иные семена!
Чертя подошвой грозной слякоть,
Плывут восстанием на тя иные племена!
Из желез
И меди над городом восстал, грозя, костяк,
Перед которым человечество и все иное лишь пустяк.

Хлебников. «Журавль»

И в прозе Платонова составляет ее центральную «оппозицию» это «твердое» — «мягкое». Однако картина распределения этих качеств в человеческом мире и во внешнем мире вещей, особенно инженерного мастерства,— эта картина оказывается неожиданной у Платонова. В «Происхождении мастера» возникает противоречие: грубые люди и нежные паровозы. Человек — он так себе, ни плох, ни хорош. «Он дома валяется и ничего не стоит...» Это слова машиниста-наставника, чья позиция в повести наиболее отвечает жизненному стремлению мастера Захара Павловича. Природа, не тронутая человеком, «казалась малопрелестной», ибо нет в ней «ни одного удара и точности мастерства». Машинное мастерство представляется с этой точки зрения чем-то более тонким и совершенным, чем беспорядочная стихийная жизнь создающих машины людей. В мастерстве они должны достигнуть чего-то безупречного и безотказного, чего не могут достигнуть в своем обычном существовании и в отношениях между собой; в мастерстве они превышают себя. «Захар Павлович наблюдал в паровозах ту же самую горячую, взволнованную силу человека, которая в рабочем человеке молчит без всякого исхода. Обыкновенно слесарь хорошо разговаривает, когда напьется, в паровозе же человек всегда чувствуется большим и страшным». Одушевление паровоза опять по-платоновски лишено метафорической переносности. Не уподобление паровоза и человека, но действительно человек в паровозе писателю виден «большой и страшный» — в них та же горячая сила, одно вещество. Не метафора — метаморфоза.

Парадокс Платонова: нежные, беззащитные, ломкие механизмы и неловкие, неточные, грубые руки людей. «Где вы, старинные механики»,— тоскует наставник, наблюдая варварское обращение с машиной вчерашних

крестьян. А вот отношение настоящего мастера — и пример сочетания твердых и нежных начал в платоновской речи: «Захар Павлович бил молотком всегда с сожалением...»

Работа машины изображается так: «Мотор трепетал в раме, и неясный тонкий голос изнутри его механизма звучал как предупреждение о смертельной опасности. Я понял машину и прекратил ее злобный сухой ход». И дальше: «...мотор теперь вращался на хороших оборотах, грелся мало и не пел мучительным голосом утомления из глубины своего жесткого существа» («Родина электричества»). Или такое скопление определений в платоновской речи о технике: «страдальческое терпеливое сопротивление машинного телесного металла» («Фро»).

В тексте Платонова всепроникающа его оппозиция «жесткого существа» и тонкого, чуткого «вещества». При этом в отличие от типичной картины соотношения сил, какой она представлялась в идеологическом сознании того времени, у Платонова это не антитеза жесткого точного мира организации и техники (несущего человечеству, с противоположных точек зрения, или погибель, или спасение) и «мякоти» человеческих чувств. Платоновские машины трепещут, чувствуют и страдают «из глубины своего жесткого существа» — притом опять же не метафорически только они трепещут: разве в самом деле не приходилось нам прямо физически слышать в вибрации мотора таинственный тонкий трепет? Платонов лишь переводит свое описание в план вещества существования, где бьется та же сила в машине и человеке. У него метафора ощущается меньше, чем, например, когда говорит Маяковский: «сердца выстывший мотор»[1]. Если метафора «остранняет» предмет, отождествляя его по какому-то общему признаку с другим предметом, то у Платонова уже «остранняется» сама метафора. «Машинный телесный металл», конечно, воспринимается странно, но очень чувственно ощутимо в том плане сокровенного вещества, в каком нам дана Платоновым и телесность мягкого детского естества. Здесь нет у Платонова оппозиции жесткой ма-

---

[1] У Маяковского разрешалось *в стихе* свое *поэтическое* противоречие лирической нежности и конструктивной прочности (в том или другом виде проблема эта в общем ее содержании была актуальна для литературы в целом).

шины и мягкого детства, техники и природы[1]. В ранние годы еще Платонов писал: «Между лопухом, побирушкой, полевою песней и электричеством, паровозом и гудком, содрогающим землю, — есть связь, родство, на тех и других одно родимое пятно... Рост травы и вихрь пара требуют равных механизмов»[2].

Но оппозиция жесткого, грубого — мягкого, тонкого у Платонова есть, только она разделяет не механический и человеческий (или природный) мир. Не по этой линии проходит раздел. Борение этих сил, как мы видим, идет и в машине и в человеке, объединяющихся в единый платоновский мир и составляющих единое поле конфликта. Конфликт же этот — не между машиной и естеством, а между силами рассеяния, разрушения, хаоса, энтропии и тихо сопротивляющейся (которой нужно усиление) силой сосредоточения, концентрации, укрепления, накопления энергии и смысла. Вот настоящий конфликт в содержании и выражении платоновской прозы.

Действие той же силы герой «Афродиты» видит в пожаре электростанции и в поступке оставившей его женщины. Афродиту уводит «привязанность к радости и наслаждению», увлекающая человеческую силу в распыление, в «энтропию»[3]. Герой рассказа чувствует и в себе эти «темные силы чувственного мира», соблазняющие бесполезно, хотя и, может быть, сладостно расточить свою жизнь, — по Платонову, тот же хаос, жаждущий поглотить и развеять всю ценную энергию, образ которого внушается описанием смерти электростанции: «Все сотлело в прах. Остались лишь мертвые металлические тела машин — от жара вытекли все их медные части, сошли и окоченели на фундаменте, как потоки слез, подшипники и арматура; у генератора расплавились и отекли контактные кольца, изошла в дым обмотка и выкипела в ничто вся медь». Описание в высокой степени технически конкретное (ви-

---

[1] Есть общее в отношении Платонова к своим паровозам с отношением Сент-Экзюпери к своим самолетам. Стилистический анализ описания самолета в «Земле людей», оспаривающий его репутацию барда современной техники: «Стилистический анализ его прозы позволяет видеть, что такая характеристика неверна» (Семинарий по французской стилистике, ч. I. Л., 1964, с. 318).

[2] Платонов А. Голубая глубина. Краснодар, 1922.

[3] Лодейников ей был неинтересен:

Хотелось ей веселья, счастья, песен...

Н. Заболоцкий

ден специалист) и в высокой степени философское: ибо описывается событие в равной степени материальное и идеальное, и, собственно, описание это — платоновской вещественно-невещественной сферы, в которой едины природа, человеческие отношения и чувства и созданные человеком вещи, и весь этот мир насквозь проникают силы энергии и энтропии.

В той же сфере строятся и следующие описания, их тоже предопределяет «идея»: «Он прильнул лицом к оконному стеклу. От белой простыни, опустившейся с кровати, по комнате рассеивался слабый свет...» («Река Потудань»). «Старик постоял над ней в ночном сумраке; выпавший снег на улице собирал скудный, рассеянный свет неба и освещал тьму в комнате через окна» («Третий сын»). Платонов — художник слабой жизни с невидным, рассеянным светом, доступным только духовному взору (в этом его коренное отличие от современных ему прозаиков-живописцев с их установкой на зрелищное изображение, как Бабель, Вс. Иванов, Олеша). Из белой простыни и выпавшего на улице снега он строит фокусы, собирающие и передающие рассеянную, скудную энергию, платоновский «свет жизни» — чтобы он окончательно не пропал. Таково описание в «энергетической» прозе Платонова. Она является «аккумулятором» и усилителем, нужным для жизни этих людей. Платонов устраивает в своем мире интересное освещение, очищая и высвобождая забитый и заглушенный обычно собственный, «чистый и кроткий» свет сокровенной жизни: «И хотя теперь на земле должно быть темно от страшной тучи, однако все было видно, только свет стал другой, он был бледно-синий и желтый, но чистый и кроткий, как во сне: это светились травы, цветы и рожь своим светом, и они сейчас одни освещали поля и избы, потемневшие было под тучей, и сама туча была озарена снизу светлой землей» («Июльская гроза»).

«Где было сладкое разнотравие — одна жесткая осока пошла» («Луговые мастера»). Сердце его «заржавело... к своей минувшей судьбе». «Наконец разгорелась летним огнем провинциальная прелестная весна». Но — «наступила зрелость и злоба лета» («Епифанские шлюзы»). Все то же противоречие — сплошь по платоновским текстам. Обычно зной и засуха у него (огонь, пожар) не олицетворяют, а выражают свирепые силы хаоса.

Молодой публицист, мы помним, пишет, что истины хо-

чет тело. В стройном согласии — разум, чувство и тело. Иная картина в повести «Епифанские шлюзы» (1927): «...Бертран дремал, и тонкая живая печаль, не переставая, не слушаясь разума, струилась по всему его сухому сильному телу». В человеческом микрокосмосе (именно так) свершается действо уже неслиянных и разнонаправленных сил, по «материалу» и по «фактуре» разных, как эта печаль в этом теле (противоположные чувственные стихии при арбитре-разуме, не имеющем чувственной силы и потому стороннем свидетеле; на следующих страницах этой же повести дана такая внутренняя ситуация, где сами находят выход в мгновенном столкновении потрясенное чувство и телесная ярость, пока человек колебался «арифметическим рассудком»), одновременно работающих вместе и врозь и сочетающихся уже не в простое тождество, но в «контрапункт».

Еще через десять лет Платонов напишет рассказ «Река Потудань», показывающий особенно выразительно, во что превратилась в платоновском мире его ранняя утопия слияния воедино духовной, эмоциональной и физической силы в мире и в человеке. «Река Потудань» — это новая (для русской литературы традиционная) история «слабого сердца», для которого счастье оказалось «тяжким трудом». Поэтому мы в рассказе встречаем такие странные, но для Платонова органичные сочетания слов, как: «ему было совестно, что счастье случилось с ним» или: «я уже привык быть счастливым с тобой». То, что мы выше назвали судорогой платоновской человечности, нигде не проявляется так, как в «Реке Потудань». Герой рассказа лишь робко обнял свою жену, «боясь повредить» ее «особое, нежное тело». «Оказывается, надо уметь наслаждаться», у него же вся сила бьется в сердце и приливает к горлу, «не оставаясь больше нигде». С крайностью платоновского юродства в этой любви выражается его коллизия активности и пассивности, действия и любви. Всякое наслаждение, самоутверждение, самое счастье кажется жестким эгоизмом («жестокая жалкая сила» — ее не хватает герою рассказа), так мягка любовь платоновского человека. Все то же платоновское противоречие здесь разыгрывается как неравновесие, несогласие духа, чувства и тела в отношении двух любящих людей. Пройдя через совестливый аскетизм, отказ от всякого эгоизма, отречение от тела, это противоречие находит свое примирение в чисто платоновской уравновешенно-неуравновешенной

формуле: «бедное, но необходимое наслаждение». Вот платоновский контрапункт — мира бедного и аскетической неотмирности с чувственной прелестью и «обольщением» миром. Это последнее слово тоже одно из любимейших у Платонова; в своей статье об Ахматовой он противопоставил ее иным поэтам, у которых, «несмотря на сильные звуки, нет обольщения современным миром и образ его лишь знаком и неизбежен, но не прекрасен»[1].

4

Вся эта жалкая нынешняя, по преимуществу чувствующая, душа человека должна преобразоваться в новую душу — *сознание*. Такая была теоретическая программа молодого Платонова. Он писал в статье «У начала царства сознания»:

«В России сейчас, по понятным причинам, осталось столько жизненной энергии, что ее хватает только на поддержание, на сохранение организма. На развертывание, усиление жизни энергии нет. Силы в мышцах ровно столько, чтобы не засохли без крови сами эти мышцы. Мы можем замерзнуть на таком невыносимом уровне.

Все это было бы так, все бы мы погибли, если бы в нас не было сознания — высшей формы органической энергии.

Мы не только чувствуем, мы еще думаем»[2].

Итак, сознание для Платонова — то самое вожделенное им начало энергетического усиления жизни. Спасение в том, чтобы «понимать свое существование» («Такыр»). И в прозе Платонова изображению сознания, как такового, принадлежит исключительная роль.

Но вот какая картина «у начала царства сознания» возникала в прозе: «Филат не мог, как все много работавшие люди, думать сразу — ни с того ни с сего. Он сначала что-нибудь чувствовал, а потом его чувство забиралось в голову, громя и изменяя ее нежное устройство. И на первых порах чувство так грубо встряхивало мысль, что она рождалась чудовищем и ее нельзя было гладко выговорить». Голова «воображала и вспоминала смутно, огромно и страшно — как первое движение гор, заледеневших в кристаллы от давления и девственного забвения.

[1] Платонов А. Размышления читателя, с. 94.
[2] Воронежская коммуна, 1921, 18 янв.

Так что, когда шевелилась у Филата мысль, он слышал ее гул в своем сердце.

Иногда Филату казалось, что если бы он мог хорошо и гладко думать, как другие люди, то ему было бы легче одолеть сердечный гнет от неясного тоскующего зова. Этот зов звучал и вечерами превращался в явственный голос, говоривший малопонятные глухие слова. Но мозг не думал, а скрежетал — источник ясного сознания в нем был забит навсегда и не поддавался напору смутного чувства» («Ямская слобода»).

«Захар Павлович думал без ясной мысли, без сложности слов, одним нагревом своих впечатлительных чувств», «скорбел без имени своему горю» («Происхождение мастера»).

Когда читаешь эти описания, задаешься вопросом: как они соответствуют описываемому — этим дремучим процессам пробуждения мысли? Если трудности *выражения* составляют самое существо этих процессов, то как они передаются в *платоновском выражении?* Насколько родственно, соответственно, адекватно одно и другое выражение, сознание человека Платонова и проза, изображающая это сознание? Ведь мысль, «рождавшаяся чудовищем», была легкой темой и источником литературных эффектов для многих писателей в одно время с Платоновым. Но очень часто она была внешней темой, что называется, *материалом* для литературы, которая своим способом использования этого материала демонстрировала отсутствие своей личной внутренней связи с ним.

Проблема Платонова состояла в том, чтобы своим выражением, в своем *слове* передать процесс выражения, совершающийся «без сложности слов» и мучающийся по слову. *Выражение — внутренняя проблема одновременно платоновской жизни и платоновской прозы.*

Процессам нечленораздельного выражения соответствует у Платонова язык физических уподоблений и образов. Переход чувства в мысль и ее первое содрогание — геологический сдвиг в затвердевших массах, грубо встряхивающий и громящий некое внутреннее «нежное устройство». Можно заметить, что язык этих изображений сознания близок языку платоновских описаний машины. Здесь тоже вещественность описания проникается эмоциональными токами грубых и нежных сил, здесь тоже нагрев чувств и скрежет мысли.

При этом нечленораздельность, отсутствие слова имеют

двойственное значение у Платонова. Это — «немое горе вселенной», которое может одолеть и высказать лишь человек, но это и некая молчаливая полнота, которую надо при этом суметь сохранить. В немотности платоновской жизни одновременно чувствуется и недостаток, и недостаточность слов. В «Происхождении мастера» есть рассуждение о рыбе как молчаливом существе, наверное знающем тайну смерти. Рыбу любит рыбак, отправившийся в озеро за «интересом смерти»: «телок ведь и тот думает, а рыба — нет, она все уже знает». В той же повести рассказано о рождении ребенка, закричавшего голосом, «не похожим ни на какое слово». А сын утонувшего рыбака, который будет жизнью своей разгадывать тайну, за которой его отец отправился в озеро (вот его новое небо и новая земля: Саша «верил, что революция — это конец света. В будущем же мире мгновенно уничтожится тревога Захара Павловича, а отец-рыбак найдет то, ради чего он своевольно утонул»),— Саша никогда не говорил, если его не спрашивали.

И отношение сознания к чувству — в абстрактной программе молодого Платонова однолинейно направленное усиление — в прозе является и с другой стороны, как в то же время известное ослабление и потеря энергии. Так говорится о детской душе, «не разбавленной успокаивающей водой сознания» («Происхождение мастера»). Платонов может противопоставить сильное безысходное чувство коровы, у которой отняли сына, разбавленному сознанием чувству людей: корова не могла утешиться «ни словом, ни сознанием, ни другом, ни развлечением, как это может сделать человек... Корова не понимала, что можно одно счастье забыть, найти другое и жить опять, не мучаясь более. Ее смутный ум не в силах был помочь ей обмануться... она была полностью покорна жизни, природе и своей нужде в сыне...» («Корова»).

Затрудненное, смутное выражение, подобно тому, как описано у Платонова, было общей темой в ранней советской литературе. Так, например, у Всеволода Иванова: «Горбулин, с усилием подымая с днища души склизкую мысль, сказал...» «Говорили они медленно, с усилиями. Мозги, не привыкшие к сторонней, не связанной с хозяйством мысли, слушались плохо, и каждая мысль вытаскивалась наружу с болью, с мясом изнутри, как вытаскивают крючок из глотки попавшейся рыбы» («Партизаны»). Замятин так отзывался о первых вещах Иванова:

«Чтобы Вс. Иванов много думал — пока не похоже: он больше нюхает... Нюх у Вс. Иванова — великолепный, звериный. Но когда он вспоминает, что ведь не из одной же ноздри, подобно лешему, состоит человек, и пробует философствовать, то частенько получаются анекдоты, вроде богоискательских разговоров в «Цветных ветрах»[1]. Однако в этих «Цветных ветрах» и вообще у раннего Иванова мы обнаружим как раз чрезвычайное внимание к процессу думанья и выражения в слове; только думанье это темное, первобытное, почему его Замятин и не считает за таковое. Изобразить это мышление можно только сравнениями с действиями совершенно другого ряда, физическими, из мира природы или работы. У Иванова — изобилие подобных уподоблений, он выставляет и в самом деле мысли и слово своих героев на нюх, на ощупь, на глаз. Человек говорит, как продирается через чащу, стягивает, слипает слова, как смолой, речь свою будто уминает руками, как лопатой ворочает языком; мозг как осенняя жижа, мысли, как звери, по душе бегают, слова путают и режут коренья души, как плуг в целине. Таков образ сознания человека, который определен в «Голубых песках» как духом мечтатель, а телом зверь.

Для ранней советской литературы типично также то, что этот процесс первобытного выражения представал как социальный и в то же время некий космический, природный (и даже метафизический) процесс. Поиски соответствия между этим космическим и социальным были проблемой литературы. У Иванова соответствие очевидно как прямой, непосредственный, подобно фольклорному, параллелизм. Одновременно совершается то же в низовом социальном мире и в мире лесных и звериных стихий. В «Цветных ветрах» так и строится текст:

«Дышат хлебом — пьяным запахом мужики. Небо хмельное, играет над поляной. Лица хмельные, волосатые, как кустарники».

«В пене, в крови борцы. В пене люди и лошади. В пене земля. Все борется, все гнется, все ломается...»

«Медведь из берлоги выехал. На лохматой шерсти — хвоя. Ревет — скалы гнутся.

Сердце из берлоги вышло. Тело мягкое, теплое, поддающееся — прижми. Земля оно, пашня».

---

[1] Замятин Е. Новая русская проза. — Рус. искусство, 1923, № 2—3, с. 59.

В подобных параллелизмах человеческое, социальное косноязычие уравновешено со стихийной косноязычной мощью природных сил и этим нейтрализовано как проблема именно человеческой жизни. Корявые люди у Иванова и Платонова, однако они у первого больше принадлежат корявой природе. И это корявое выражение легче, естественнее, «фольклорнее» в прозе Иванова. У него, например, речь героев очень свободно записывается на слух («— Сичас», «— Пусь пропадат») как звучное и прямое, легкое выражение этого живописного дикого естества.

В платоновских параллелях жизни людей и природы («Река Потудань тоже всю зиму таилась подо льдом...») происходит обычно сдвиг, нарушение полного соответствия; Платонова более выражает такая фраза: «Радость их сердца наступит раньше тепла природы». Радость сердца и параллельна теплу природы и вместе с ним относится к общей сущности, и в то же время она расходится с ним как человеческое содержание, достигаемое своим путем. Именно это неполное соответствие двух параллельных тем образует платоновский контрапункт.

Чрезвычайное внимание к пробуждению грубого сознания, отличавшее поэтов и прозаиков того времени, породило в литературе целую самостоятельную тему — сознание животных. Это была действительно новая тема, не то, что толстовский «Холстомер»: «Иногда мне приходило в голову взбрыкнуть, поскакать, поржать; но сейчас же представлялся страшный вопрос: зачем, к чему?» Толстовскому мерину представляются те же вопросы, что князю Андрею, а лошадиные глаголы «взбрыкнуть» и «поржать» означают то же молодое состояние, какое пленяло князя Андрея в Наташе Ростовой. Лошадь думает и рассуждает так же, как человек, однако нет у Толстого изображения лошадиного сознания — как особой темы — и лошадиной мысли. У Платонова же изображается именно безысходное чувство коровы, не имеющее разрешения «ни словом, ни сознанием», в отличие от человека, и в то же время подобное смутному, дикому человеческому сознанию в начальном, неповоротливом, тяжком его состоянии, которое было предметом особенного внимания Платонова вместе со многими другими прозаиками и поэтами тех лет, которое превращалось в *проблему выражения* как собственную проблему платоновской прозы.

У очень разных поэтов Есенина и Заболоцкого встречается бык — «тот самый бык, в котором Заключено без-

молвие миров, Соединенных с нами крепкой связью» (Заболоцкий)—«И дворовый молчальник бык, Что весь мозг свой на телок пролил» (Есенин). Этот есенинский бык, чующий железного врага, который не что иное, как мысль, затвердевшая в страшную вещь («Трубит, трубит погибельный рог!»), противоположен быку Заболоцкого, который, наоборот, стремится достигнуть «полного ума». Но и есенинский бык характеризуется с этой необычной точки зрения (молчальник, мозг). У Заболоцкого говорится о том же «преобразовании» естественного быка («Бык, бык! Ужели больше ты не царь?»), но с ударением на другую сторону дела.

«Смутные тела животных» у Заболоцкого охвачены «сознаньем грубым». Важно почувствовать, как эта поэтическая натурфилософия внутренне связана с социальностью, однако больше и глубже не с той, которая на первом плане в поэме Заболоцкого «Торжество земледелия» (В. Альфонсов верно заметил, что «колхозный сюжет поэмы, независимо от замысла Заболоцкого, оказался здесь притянутым»[1]), а с теми социальными процессами, которые получили изображение у Платонова в «Ямской слободе» или, на его художественном языке, в партизанских повестях Вс. Иванова: социально-геологические процессы, «землетрясение» в «грубой коре вещества». Во внутренней связи с этой социальной темой возникает в литературе особая тема животного сознания. «Сознанье грубое» то и другое, в людях и тварях, чувствуется как родственное одно другому и стадиально подобное на пути к «полному уму», в котором — спасение (вспомним Платонова 1922 г.: истины хочет тело).

Животные Заболоцкого: корова «в венце неполного сознанья», бык, чувствующий: «Едва могу себя понять... На мне сознанья есть печать», конь, в котором «мозг лежит, как длинный студень», осел —

Рассудка слабое растенье
В его животной голове
Сняло, как произведенье,
По виду близкое к траве,—
«Торжество земледелия»

и даже зачаток мозга в теле картошки, все это — демо-

---

[1] Альфонсов В. Слова и краски. Л., 1966, с. 188.

кратические животные, рабочая скотина[1], «бедная» природа, убогий мир. Вспомним задачу Платонова: одухотворение мира, существующего «в убогом виде». У Платонова есть животные, подобные животным Заболоцкого, например: «Даже коровы... стояли в отчаянии среди такого тоскливого действия природы, и неизвестный бред совершался в их уме» («Ювенильное море»). В «Лодейникове» Заболоцкого:

Внизу, постукивая тонкими звонками,
Шел скот домой и тихо лопотал
Невнятные свои воспоминанья.

И есть у Платонова люди, строению сознания которых уподобляется ум платоновских животных. Он у Платонова социален, а «муки слова» его людей из «наинизшего слоя» — метафизичны. Общая проблема существования этих людей и этих тварей — трудное, темное, шероховатое, нечленораздельное выражение. Подобное состояние у Заболоцкого — постоянная тема; у него природа почти исключительно пребывает в таком состоянии: «твои бессвязные и смутные уроки», — говорит ей поэт, или: «Природа в речке нам изобразила Скользящий мир сознанья своего». Последние примеры — из стихотворений «Засуха» и «Начало зимы»; эти явления природы изображаются так:

В смертельном обмороке бедная река
Чуть шевелит засохшими устами.

Травы падают без сознания от жары и т. п. Это все близко платоновским описаниям той же засухи как действия, совершающегося «в раскаленном свирепом пространстве» (таков язык платоновского пейзажа — «Родина электричества») или июльской грозы в одноименном рассказе: «Дальняя молния в злобе разделила весь видимый мир пополам...», «...серые облака, выпустившие из себя длинные волосы ливня, сдуваемые бурей в пустую сторону, как космы у нищей старухи...» («повиснув книзу головой», идет у Заболоцкого дождь). В метафорах Заболоцкого есть такие же свойства деметафоризации, какие мы наблюдали у Платонова[2]. Вообще реальна тема «Плато-

---

[1] Близкая человеку, связанная с ним в единый уклад.— Любопытно, что у Вс. Иванова, у которого трудное выражение мысли как тема находит более свободное и стихийное, «беспроблемное» литературное выражение в прямом ритмическом параллелизме жизни людей и природы,—у него в параллелях действуют дикие звери.

[2] См.: Альфонсов В. Слова и краски, с. 212.

нов и Заболоцкий». Очевидно, совсем не случайно в начале 30-х годов одинаковой оказалась участь «бедняцкой хроники» Платонова «Впрок» и «Торжества земледелия» Заболоцкого; они не только подверглись одинаковому разгрому, но даже одна и та же была формула обвинения: кулацкая хроника и кулацкая поэма «под маской юродства».

Заболоцкий провозгласил: «Весь мир неуклюжего полон значения!» Платонову был близок смысл этих слов, но в то же время чужда интонация этой строки Заболоцкого. И здесь существенное различие, разделявшее их. Неуклюжее значение и некое объективное уродство (это слово — не как оценка, а как объективная характеристика того состояния, в каком предстают «сокровенные» люди Платонова и смутные тела животных у Заболоцкого) у обоих писателей было также и их «красотой», источником их эстетики и поэтики, что выступало как их особенное «юродство»[1].

И есть значительное различие: именно — в отношении выражающего сознания автора и выражаемого им сознания, «героя» произведения. М. Зощенко заметил о Заболоцком: «...например, строчка из его стихов: «Вертя винтом, шел пароходик», действительно, на первый взгляд, может показаться инфантильной и наивной. Но это кажущаяся инфантильность. За словесным наивным рисунком у него почти всегда проглядывает мужественный и четкий штрих. И эта наивность остается как прием, допустимый и уместный в искусстве»[2]. Действительно, в неуклюжести Заболоцкого чувствуется строящий ее «мужественный и четкий штрих». Сознание самого поэта гораздо дальше от непосредственного сознания и языка, им изображаемого, нежели в прозе Платонова. Изображаемое косноязычие свойственно поэзии Заболоцкого, но несвойственно самому поэту,— мы ясно чувствуем эту дистанцию, и автор держит ее. Авторская позиция Заболоцкого — созерцание смутных загадок природы и ее «темного языка». У Платонова это в большей мере переживание и сочувствие. Поэтому натурфилософия Заболоцкого и его «первая манера» так

---

[1] Ср.: «Мой друг, ты спросишь, кто велит, Чтоб жглась юродивого речь?» (Пастернак).

[2] Зощенко М. О стихах Н. Заболоцкого. — В кн.: М. Зощенко, 1935—1937. Рассказы. Повести. Фельетоны. Театр. Критика. Л., 1937, с. 381.

мало «человечна». Однако и эта, такая существенная разница между Заболоцким и Платоновым — относительна.

На это указывает поэтическая эволюция Заболоцкого. Некогда, в пору перехода от «Столбцов» к натурфилософским стихам, он писал (1929):

Все смешалось в общем танце,
И летят во все концы
Гамадрилы и британцы,
Ведьмы, блохи, мертвецы.

«Меркнут знаки Зодиака...»

«Разум, бедный мой воитель», наблюдает этот гротеск. Люди в этой картине мира — «полузвери, полубоги», но мало собственно люди. Мир человеческий смешан с низшим миром природы и высшим проблемным миром. Разум созерцает как бы разные степени воплощения себя самого на ступенях космической лестницы.

Постепенно у Заболоцкого появляется собственно человек, гуманизм и мораль. В некоторых последних стихотворениях это становится назидательностью («Жена»). В целом же в поздней лирике разливается человечность, которая побуждает вспомнить о Платонове. В стихотворении «Это было давно» (1957) «он», ныне известный поэт, а когда-то «исхудавший от голода, злой», принял от старой крестьянки на кладбище две лепешки с яичком — «Принял он подаянье, Поел поминального хлеба». Сюжет, обстановка и чувство — «платоновские»:

И седая крестьянка,
Как добрая старая мать,
Обнимает его...
И, бросая перо, в кабинете,
Все он бродит один
И пытается сердцем понять
То, что могут понять
Только старые люди и дети.

Старые люди и дети — в средоточии мира Платонова.

Писательская эволюция самого Платонова в общих своих очертаниях была подобна эволюции Заболоцкого. Смысл платоновской эволюции исследовал Л. Шубин: художественное самоограничение, ограничение свободы платоновского человека в платоновском космосе. «Теперь внимание писателя привлекает преодоление других расстояний — расстояний между людьми... Вместо прежнего — человек и мир, главным становится — человек в мире. Намечается переход от вопросов, так сказать, онтологических

к вопросам этики и гносеологии»[1]. Таково изменение творчества от 20-х в 30-е годы, аналогичное (повторяем, в общем контуре) эволюции и Заболоцкого от конца 20-х — начала 30-х в 40-е и 50-е годы. Но, помимо этого общего подобия, эволюция Заболоцкого имеет и другое значение, если сопоставлять ее с творчеством Платонова. Именно: Заболоцкий прошел путь от созерцания к переживанию, которые оказались связаны необходимой связью, но как сменяющие (отчасти и отрицающие) друг друга периоды, начало и конец пути. Поздний, человечный Заболоцкий не утерял своего космического созерцания, но ограничил его новым для него гуманизмом; в космизме же «первого» Заболоцкого отсутствовала человечность. Автор книги о Заболоцком пишет о том, как только со временем «изобразительность стиха становится «любовной» (Берггольц)»[2]. При всем изменении прозы Платонова «любовная изобразительность» столь же свойственна «Родине электричества» (1926), как спустя двадцать лет «Возвращению». Любовным было изображение и темного девственного сознания в «Ямской слободе» и «Происхождении мастера»; выражение в прозе питалось личной внутренней связью со своим предметом — косноязычным выражением платоновских людей. Это последнее как бы искало самосознания и самовыражения в платоновской прозе. Ее словесный наивный рисунок поэтому гораздо более непосредственный, менее кажущийся, и не проглядывает за ним организующий «мужественный и четкий штрих».

Но не забудем про изменение «лица» поэзии Заболоцкого с годами, после испытанных «страданий и бед»: от переклички с Платоновым в «словесном наивном рисунке» (при чувствуемом несходстве в характере личности и авторской позиции того и другого писателя) к сближению с чем-то «платоновским» именно в чувстве и переживании жизни. Видимо, есть значение в такой эволюции поэта, коль скоро она была органической. И, может быть, сопоставление с Платоновым (в разные годы — в разных отношениях) помогает увидеть эту эволюцию от «холодного» к «теплому» Заболоцкому не как прерыв и отказ, но как изменение внутреннее, органическое (т. е. как из-

---

[1] Вопр. лит., 1967, № 6, с. 45.

[2] Македонов А. Николай Заболоцкий. Л., 1968, с. 217.— Автор ссылается на отзывы О. Берггольц (в 1936 г.) о новых стихах Заболоцкого.

менение внутри чего-то единого, которое, вероятно, сопоставимо с художественным единством Платонова).

5

В одной из статей Блока есть размышление о том, как тесно стиль всякого писателя связан «с содержанием его души». Блок решается сделать «одно обобщение, всех возможных выводов из которого» не предвидит.

«Изысканность стиля, в чем бы она ни выражалась — в словесной ли пышности или в намеренной краткости,— свидетельствует о многострунности души, если можно так выразиться, о «многобожии» писателя, о демонизме его. Напротив, душа художника, слушающая голос одной струны или поклоняющаяся единому богу, пользуется для своего выражения простыми, иногда до бедности простыми формами»[1].

Ранняя советская проза изображала необыкновенную, катастрофическую, потрясенную и потрясающую действительность. Потрясение запечатлевалось в самом строении прозы, в стиле. В стилевом выражении сказывалась пораженность первичных чувственных восприятий — зрения, слуха — изображаемыми необычными событиями. Более глубокой задачей было понимание смысла происходящего, объяснение, исследование. Н. В. Драгомирецкая, изучавшая стилевые искания в ранней советской прозе, отметила в ней непримиренное противоречие между началом стилевого оформления и задачей исследования, познания. «Писателю важно присмотреться к речи, прислушаться к ней, различить ее основной тон... Элемент исследования речи героя и, следовательно, элемент исследования характера еще очень незначителен...»[2] Яркие чувственные восприятия глазом и слухом оформляются в плотные стили, «изысканные», обращенные также в первую очередь к глазу и слуху читателя (живописность, зрелищность, сказ). Эта «работа писателя по сгущению стиля»[3] могла *замещать* у него понимание и объяснение.

«На деревне стон стоит. Конница травит хлеб и меняет лошадей. Взамен приставших кляч кавалеристы за-

---

[1] Блок А. Собр. соч., т. 5, с. 315.

[2] Драгомирецкая Н. В. Стилевые искания в ранней советской прозе. — Теория литературы (Стиль. Произведение. Литературное развитие). М., 1965, с. 162.

[3] Там же, с. 165.

бирают рабочую скотину. Бранить тут некого. Без лошади нет армии.

Но крестьянам не легче от этого сознания. Крестьяне неотступно толпятся у здания штаба.

Они тащат на веревках упирающихся, скользящих от слабости одров. Лишенные кормильцев, мужики, чувствуя в себе прилив горькой храбрости и зная, что храбрости ненадолго хватит, спешат без всякой надежды надерзить начальству, богу и своей жалкой доле» (Бабель. «Начальник конзапаса»).

Как и в других рассказах «Конармии», Бабель строит острую проблемную ситуацию, где по-своему правы обе стороны, приходящие в столкновение. Горе и страдание писатель понимает и до некоторой степени разделяет, что чувствуется в его крестьянах, но больше — в изображении издыхающей лошади. Однако у горькой крестьянской правды нет выражения, «стиля», а не только нет физической силы. Поэтому их протест — безо всякой надежды; ситуация переводится в эстетический план.

Появляется начальник конского запаса — бывший цирковой атлет, «краснорожий, седоусый, в черном плаще и с серебряными лампасами вдоль красных шаровар». Вот каков он на вид: «...и он ловко снял с седла свое статное тело атлета. Расправляя прекрасные ноги, схваченные в коленях ремешком, пышный и ловкий, как на сцене, он двинулся к издыхающему животному». А вот его речь: «Но, однако, что конь упал — это не хвакт. Ежели конь упал и поднимается, то это — конь; ежели он, обратно сказать, не подымается, тогда это не конь. Но, между прочим, эта справная кобылка у меня подымется...» Начальник конзапаса рисуется — после крестьян — иными красками, передающими его ярко выраженный стиль. И крепко построенный сказ его обладает сам по себе, как стиль, превосходством над беспомощными, неорганизованными жалобами крестьян. Обессиленное животное почувствовало «умелую силу», «слизнуло с его малиновой ладони невидимое какое-то повеление...» И завершение ситуации: «И вот все мы увидели, как тонкая кисть в развевающемся рукаве потрепала грязную гриву и хлыст со стоном прильнул к кровоточащим бокам».

«И вот все мы увидели»: это действительно завершение и эстетическое разрешение проблемной бабелевской ситуации. В самой действительности она остается неразрешенной: ведь происходит обман, состоящий в самом эсте-

тическом превосходстве «умелой силы» над плохо выраженной, не имеющей «стиля» мужицкой нуждой. Однако это обман во имя своей правды («без лошади нет армии»), и в таком литературном изображении это не только обман, что и чувствует бедная кляча, уже не сводящая с циркового атлета «боязливых, влюбляющихся глаз». Бабель в «Конармии» создает проблемные положения, побуждающие к анализу и разрешению, и в то же время литературное выражение Бабеля будто бы останавливает, замораживает анализ в виде красочно зримых вопросов: «И вот все мы увидели...» Проблемные — очень острые — положения воспринимаются глазом как зрелище. Этому соответствует смысловая позиция, высказанная в первых словах рассказа: «Бранить тут некого». Ср. в других рассказах «Конармии»:

«Мы побранились, правда, в это утро с Труновым, потому что Трунов заводил всегда с пленными нескончаемую канитель, мы побранились с ним, но он умер, Пашка, ему нет больше судей в мире, и я ему последний судья из всех» («Эскадронный Трунов»).

«— Меня высший суд судить будет,— сказал он глухо, — ты надо мною, Иван, не поставлен...

— Таперя кажный кажного судит,— перебил кучер со второй телеги, похожий на бойкого горбуна.— И смерть присуждает очень просто...» («Иваны»).

Если почувствовать эти слова не только как обобщение о фактах, о которых рассказывает «Конармия», но как обобщение о смысле происходящего, то многое объясняется в бабелевской картине, в устройстве взгляда рисующего ее художника. «— Впору,— пробормотал Трунов, придвигаясь и пришепетывая, — впору... — и всунул пленному саблю в глотку. Старик упал, повел ногами, из горла его вылился пенистый коралловый ручей». Как должен быть устроен глаз человека (рассказчика), который сам участвует в этой сцене и так видит ее? Ведь из-за этого обращения с пленными он побранился в то утро с Труновым — «но он умер, Пашка, ему нет больше судей в мире, и я ему последний судья из всех». С этой позиции *отказа судить* и показывает писатель, как «кажный кажного судит», и «смерть присуждает очень просто» — сейчас Трунов пленного, а через минуту самого Трунова.

О необычном устройстве зрения у некоторых прозаиков 20-х годов пишет М. Чудакова в книге о поэтике Олеши: «За странно самостоятельной картиной возникает от-

сутствующий взгляд потрясенного человека, машинальность его восприятия». У Бабеля, у Олеши «впечатления не объясняются, не мотивируются». «Явственна совершенная отчужденность... картины от героя, от его настроения,— вернее, нарушение каких-то привычных литературных связей между героем и тем, что он видит вокруг себя. Нарушены пропорции между «психологической» частью и «описанием»[1].

Таким вопиющим нарушением сверкает бабелевский «пенистый коралловый ручей» из горла убитого. В этой кощунственной эстетической реакции — какой-то душевный столбняк. За яркой живописью «Конармии» стоит «отсутствующий взгляд потрясенного человека», которому самые удивительные явления неудивительны, и это именно удивительнее всего. Как говорит в одном из одесских рассказов Бабеля старый еврей: «— Я удивляюсь,— сказал Нафтула,— когда человек делает что-нибудь по-человечески, а когда он делает сумасшедшие штуки — я не удивляюсь». («Карл-Янкель»). Это коренное нарушение соотношения между удивительным и неудивительным глубоко вошло в прозу Бабеля. Вот в рассказе «Конец св. Ипатия» рассказчик сверху, от стен Ипатьевского монастыря, смотрит на город и реку: «Дым Костромы поднимался кверху, поднимая снега; мужики, одетые в желтые нимбы стужи, возили муку на дровнях, и битюги их вбивали в лед железные копыта». Эти «желтые нимбы стужи» отделяют картину от наблюдателя, дают меру отстраненности его взгляда и отчужденности от него картины, дают «эстетическую дистанцию» (Ср. в «Конармии»: «Обведенный нимбом заката, к нам скакал Афонька Бида»). Дистанция эта — не только пространственная: она присутствует также и в созерцании близких предметов — в монастыре: «Древние иконы окружили беспечное мое сердце холодом мертвенных своих страстей...» «Беспечным сердцем» рассказчик опять отделен от древних икон как от внешних предметов. Характеристика эта очень точна: действительно, взор рассказчика Бабеля — навсегда потрясенный, «отсутствующий», но в этой своей потрясенности и «беспечный» в способности видеть такие вещи, как «пенистый коралловый ручей».

---

[1] Чудакова М. О. Мастерство Юрия Олеши. М., 1972, с. 23—24.

Картина, которую наблюдает рассказчик с горы, движется, изменяется, и в ней показывается что-то совсем непонятное: «Рыжие битюги, обвешанные инеем и паром, шумно дышали на реке, розовые молнии севера летали в соснах, и толпы, неведомые толпы ползли вверх по обледенелым склонам». Они приближаются: «Старые старухи втаскивали ношу на высокую гору — на гору святого Ипатия, младенцы спали в их салазках, и белые козы шли у старух на поводу». Эта картина переселения народов, «неведомых толп» становится все более поразительной и необъяснимой, по мере того как она надвигается на монастырь и наконец вторгается в него и смешивается с ним. В поисках объяснения возникает воспоминание о том, как некогда московские люди приходили в этот монастырь просить Михаила Федоровича на царство. Но в конце концов нашествие объясняется совершенно иначе:

«Она вкатила в колыбель царей московских свои лохани, своих гусей, свой граммофон без трубы и, назвавшись Савичевой, потребовала для себя квартиру № 19 в архиерейских покоях.

И, к удивлению моему, Савичевой дали эту квартиру и всем другим вслед за нею.

И мне объяснили тут, что союз текстильщиков отстроил в сгоревшем корпусе сорок квартир для рабочих Костромской объединенной льняной мануфактуры и что сегодня они переселяются в монастырь».

Все объяснилось, но самое интересное, что от этого объяснения все не стало менее удивительным; наоборот, удивительность самого объяснения, самого события довершает картину, словно бы ударяющую по «беспечному», пораженному разными «сумасшедшими штуками», выключенному из этой картины взгляду бабелевского рассказчика.

6

«Дед умер, бабка умерла, потом — отец. Остался Мишка только с матерью да с двумя братишками. Младшему 4 года, среднему — восемь. Самому Мишке — двенадцать. Маленький народ, никудышный» (Неверов. «Ташкент — город хлебный»).

Сказ — но «простой» (ср. у Бабеля очевидно построенный, литературный, «изысканный» сказ). Рассказывается

о страшном времени, всеобщей беде, катастрофе; первую фразу можно было бы говорить в тоне отчаяния, но она говорится просто. Речь рассказа — без особых горизонтов, без поиска далеких причин этого голода и этой разрухи; она очень тесно привязана к близким конкретным фактам, следует им. «Были лошади с коровами, и их поели, начали собак с кошками ловить». (Ср. у Платонова в «Происхождении мастера» картины голода: «Ушли почти одни взрослые — дети сами заранее умерли либо разбежались нищенствовать». «На сельских улицах пахло гарью — это лежала зола на дороге, которую не разгребли куры, потому что их поели». Речь о таких же фактах, но гораздо более свободная по отношению к фактам,— речь с особым платоновским философическим горизонтом: зрение совмещается с умозрением, картина преобразуется в плане «вещества существования».)

«Крепко задумался Мишка». Катастрофическая ситуация — без объяснений и лишних чувств — принимается просто как то, с чем жить и среди чего надо что-то сделать. В изложении фактов слышна интонация Мишкиного рассуждения: что делать? «Вышел на улицу Мишка, мужики Ташкент поминают». Так движется повесть: на каждом шагу возникают необычайные, невиданные и неслыханные вещи и положения, в которые упирается Мишка Додонов, герой прозы 20-х годов, имевшей перед собой невиданную действительность. Проблема прозы этой была в позиции по отношению к этой новой действительности, в ее понимании, объяснении. Своя позиция у Неверова в «Ташкенте — городе хлебном». Она состоит в особенном интимно-скромном соответствии точки зрения близкого к фактам повествователя точке зрения окруженного совершенно новыми непонятными фактами Мишки. Но вместе с Мишкой — Сережка.

«Вот и чугунка невиданная.

Стоят на колесах избы целой улицей, из каждой избы народ глядит».

«Направо — невиданные вещи, налево — невиданные вещи». Это их общее впечатление, но сразу же начинаются и различия.

«Мишка тоже на крышу забраться хотел, поближе к народу, но раз нельзя — не полезет, надо правило знать. Сережке совсем непонятно. Глядит во все глаза, с места не стронешь.

— Зачем их толкают оттуда?

— Нельзя тут — казенный. Видишь — солдат с ружьем».

Мишка разбирается в ближайшей ситуации и делает выводы, хотя в целом она остается за пределом его разумения. Описания того, что видят мальчики,— скопище поражающих фактов как будто без связи. Но эти картины с недоступным в целом значением можно воспринимать как Мишка и как Сережка. Надо ориентироваться в их ближайшем значении: как добраться в конце концов в неведомый Ташкент? Положения опережают героев и каждый раз предстают как невиданные; но со своей стороны Мишка каждый раз как будто на шаг впереди, потому что у него есть цель и внутренняя установка: «В Ташкент поехал, надо доехать. Лучше дальше умереть, чем на этом месте». Сережка, наоборот, не успевает, отстает, пропадает: ему «совсем непонятно».

Но внешняя неразбериха, необходимость практического решения сопровождается внутренней путаницей, проблемой решения нравственного. Мишка вскочил на подножку, Сережка не смог. «...Жалко товарища: пропадет. И домой идти забоится. Если на ходу спрыгнуть — расшибешься. Очень шибко вагон пошел... Чего делать?» Одновременно с задачами внешними — внутренние. Сережка не только сам не справляется, но становится внутренней проблемой для Мишки. Сережка в больнице лежит, поезд в Ташкент уходит. «Сразу раскололась Мишкина голова на две половинки. Одна половинка велит к Сережке сбегать, другая половинка пугает: — Не бегай. опоздаешь». Внутренняя борьба имеет такой простой, как в средневековой мистерии, вид: «Раз на больницу посмотрит, раз на вагоны: — Двигаются или нет?» «Одного бросить — пропадет. Возиться с ним — в Ташкент долго не попадешь».

Так от одной ближайшей задачи к другой продвигается рассказ к фантастическому Ташкенту, Мишкиному идеалу. Неверов находит собственное решение общих для прозы тех лет задач. Повесть его не стремится к объяснению всей картины — широкой, много Мишка увидел — ужасного хаоса и разрухи, ее далеких причин. Они — за гранью рассказа, так же как и Мишкиного понятия. Страшные события рассказываются просто, как факты. И тем не менее проза Неверова — понимающая и объясняющая. Внутренний строй ее — Мишкино рассуждение, Мишкин анализ фактов, одновременно невероятных и са-

мых близких, «простых», необходимость отдать в них отчет и принять решение, чтобы доехать в Ташкент, чтобы жить.

7

В статье Федота Сучкова к сборнику Платонова 1966 г. приведены слова: «Если бы,— сказал однажды один человек,— прозу Андрея Платонова пощупать пальцами, как материю, она наверняка оказалась бы мягкой. Она податлива, как живое горячее тело...»[1]

В самом деле, в фактуре платоновской прозы — выражение качеств мягкой платоновской жизни. Но мягкая жизнь, мы знаем, нуждается в оформлении, усилении. И это внутреннее стремление также выражается в прозе — как стремление к формулированию, уплотнению мысли. Вспомним еще раз: «Радость их сердца наступит раньше тепла природы». Мы чувствуем в этой фразе сгустки наивных формул (радость сердца, тепло природы), каких-то, действительно, «самых общих»[2]. Они по-платоновски повышают значение сказанного и дают ему странный немного вид.

Язык Платонова имеет особенность, отличающую его на общем фоне ранней прозы. В ней, как известно, получили богатую разработку повествование «чужой речью», разные формы сказа и стилизации. Подобное устранение автора в пользу «чужого слова», которое говорит «само», было литературной тенденцией. Позиция автора по отношению к чужой речи и сказу бывала различной, что непосредственно выражалось в самом звучании речи. Так звучит по-особому бабелевский сказ: «Но, однако, что конь упал — это не хвакт». Или: «Возворотить изложенного жеребца в первобытное состояние». Сказовая речь строится на нарушениях культурной речи — лексических, фонетических, грамматических; в частности, характерна и постоянно воспроизводится в литературе времени форма неправильного согласования («изложенного жеребца») — показательное для языка эпохи «прямление»[3]. Чужая речь

[1] Платонов А. Избранное. М., 1966, с. 10.

[2] «Стиль Андрея Платонова — стиль каких-то самых общих формул и формулировок» (Турбин В. Мистерия Андрея Платонова. — Мол. гвардия, 1965, № 7, с. 300).

[3] Термин Л. Борового, проследившего это явление в языке советской прозы в книгах «Путь слова» (М., 1960) и «Язык писателя» (М., 1966).

наглядно, притом комически, с пародированием, демонстрируется как чужая. Однако с другой стороны — у Бабеля есть «с другой стороны». С другой стороны, этот сказ — патетический, услышанный с той позиции, что свойственна рассказчику «Конармии» («кандидату прав Петербургского университета» в очках): ему свойственна точка зрения снизу вверх на героев этого действия, где каждый каждого судит (и где он — «последний судья из всех»); с этой точки он видит героев (огромными и разукрашенными) и слышит их патетическую, возвышенную во всей ее некультурности речь. Так подчеркнуто чужой сказ становится «изысканной» речью самого писателя (что очевидно в таких чисто сказовых и особенно популярных бабелевских вещах, как «Соль»).

В то же время мы видели у Неверова иное отношение авторской речи к сказу героя — как к родственной, внутренне близкой, «однонаправленной» речи (пользуясь термином М. Бахтина). Однонаправленность авторской и чужой речи — у Артема Веселого, в партизанских повестях Вс. Иванова.

Сложный и тонкий случай — литературная позиция Зощенко, создавшего всем известную сказовую маску обывателя. Всякий сказ воспринимается на фоне чувствуемой читателем дистанции[1] между ним и прямой, «настоящей» авторской речью, хотя бы она не была представлена в тексте ни одном словом,— все равно в строении сказа сказывается строящая точка зрения автора. Зощенковский комический сказ в его рассказах можно назвать беспросветным: он заполняет все пространство рассказа, весь горизонт. Но именно эта утрированная беспросветность низменного слова и точки зрения должна вызывать у нас по противоположности «образ автора», не имеющего ничего общего с этой маской — субъектом сказа. Говорить о «маске» есть основания, кажется, как ни в каком другом случае.

[1] Наиболее сказовый из русских классиков прошлого века Лесков очень четко показывает, почти демонстрирует границу между своим народным сказом и совсем другой по характеру, интеллигентной обрамляющей речью: «Проезжий из-под медвежьей шубы в тоне весьма энергического протеста выговаривал хозяину на жестокость, но тот не удостоил его замечания ни малейшим ответом. Зато вместо его откликнулся из дальнего угла небольшой рыженький человечек с острою, клином, бородкой» («Запечатленный ангел»). Так вводится сказ этого рыженького человечка. Даже сплошной сказ «Левши» в конце отделен как сказ иным языком авторского заключения.

Но вот что интересно: читая уже не рассказы Зощенко, а другие его произведения, в которых есть собственная речь автора, мы и в ней обнаруживаем приметы того же сказа. Даже в самой положительной, прямо идеальной части «Голубой книги» автор так разговаривает о трудовом энтузиазме 30-х годов: «И даже некоторые сказали: это чересчур опасно для ихнего здоровья». А свои фельетоны читателю он представляет так: «...читатель, который захочет прикоснуться к подлинной жизни,— пущай прикасается». Автор в собственной речи не может никак обойтись без «ихних», «морды», «пущай» и т. п. И в этом чувствуется нечто внутреннее для писателя Зощенко.

Более всего выразительно эти внутренние конфликты зощенковской речи проявились в «Сентиментальных повестях». Не раз указывалось, что здесь пародируются сентиментальные сюжеты, психологическая традиция. Но, если слушать более чутко, они не только пародируются. Замятин очень тонко заметил о повести «Аполлон и Тамара», что она построена «на очень острой грани между сентиментальностью и пародией на сентиментальность»[1]. В самом начале повести нелепая фигура Аполлона Перепенчука оттенена «контрфигурой» мифического однофамильца, «гениального и величественного» Федора Перепенчука, размышлявшего над огромными вопросами о смысле жизни и назначении человека, о которых «отчасти» догадывался и жалкий его однофамилец. Этим самым сопоставлением, тем, что «ихние характеры как-то перекликались», пародируется вообще постановка «величественных» вопросов в лице Федора Перепенчука. Но в то же время в такой спародированной заранее форме автором эти вопросы серьезно ставятся.

В отличие от «классических» зощенковских рассказов в «Сентиментальных повестях» фабулу окружает обширный слой объяснений автора с читателем. Автор усиленно отмежевывается от сентиментальных мотивов своих же повестей, перекладывая ответственность на героев («вразрез со вкусом автора»), а в предисловиях к повестям изобретая маску автора — своего «выдвиженца» И. В. Коленкорова, хотя не скрывая, что он, «так сказать, воображаемое лицо». Этому автору-выдвиженцу приписа-

---

[1] Рус. искусство, 1923, № 2—3, с. 60.

на вся сентиментальность, «неврастения, идеологическое шатание, крупные противоречия и меланхолия». О себе же автор М. М. Зощенко свидетельствует, что «в настоящее время он противоречий не имеет. А если в другой раз и нету настоящего сердечного спокойствия, то совершенно по другим причинам, о которых автор расскажет как-нибудь после».

Вот это, что «нету настоящего сердечного спокойствия», и чувствуется «на острой грани» авторского сказа, в его перебоях. В другой повести автор предупреждает: «Тут не будет спокойного дыхания автора, судьба которого оберегается и лелеется золотым веком» («Мишель Синягин»). Изломом своей интонации автор читателю говорит, что он понимает значение, но не знает другой, кроме мизерной, постановки тех «величественных» вопросов, от которых и нет у него настоящего сердечного спокойствия. Вот какие в иных местах появляются ноты, уже почти без всякого пародирования: «Никто никогда не узнал, какая катастрофа разразилась над ним. И была ли катастрофа? Вернее всего, что ее не было, а была жизнь, простая и обыкновенная, от которой только два человека из тысячи становятся на ноги, остальные живут, чтобы прожить» («Аполлон и Тамара»). Жизнь, «простая и обыкновенная»,— а есть ли другая?

Автор рисует сентиментальный пейзаж:

«Ах, знакомая и сладкая сердцу картина!

Все это было как-то прелестно. Прелестно тихой, скучной, безмятежной жизнью. И оторванная даже ступенька у крыльца, несмотря на свой невыносимо скучный вид, и теперь приводит автора в тихое, созерцательное настроение» («Страшная ночь»).

Для сравнения прочитаем из «Старосветских помещиков»: «Я иногда люблю сойти на минуту в сферу этой необыкновенно уединенной жизни, где ни одно желание не перелетает за частокол...» И дальше: «Жизнь их скромных владетелей так тиха, так тиха, что на минуту забываешься и думаешь, что страсти, желания и те неспокойные порождения злого духа, возмущающие мир, вовсе не существуют, и ты их видел только в блестящем, сверкающем сновидении».

Какое разительное, при сходстве мотива, различие в тоне, в диапазоне авторской речи! Какой размах у Гоголя в речи и как зажата, сдавлена в своей внутренней сложности интонация Зощенко. Нет у него дыхания, что-

бы сказать (убедительно сказать): «в блестящем, сверкающем сновидении», нет этого «горизонта». Это и отличает в масштабе и тоне воспринимавшего гоголевскую традицию Зощенко от самого источника, отличает «Козу» от «Шинели».

Поэтому верно, конечно, что автор — «совсем другой», нежели его сказовый обыватель. Однако и в этом случае не вполне подходит понятие маски. Ведь маска легко снимается, и под нею — чистое, совершенно свободное от маски лицо. Но сомнительна вообще такая возможность в развитой современной литературе, где так часто авторы «прикрываются» масками «подставного» рассказчика и т. п. У Зощенко если и была маска, то как-то прирастала («отчасти») к лицу. И уже не в коротких рассказах, а во всякой авторской речи своей писатель не порывает совсем с интонациями своего обывательского сказа. Он всякую речь свою *помечает*, с определенным надрывом, «ихними» красками и словечками. Тем самым с чисто художественной честностью он отмечает свою писательскую причастность и ограниченность, не отрекаясь от *внутренней* связи с излюбленным разработанным им, хотя и *чужим,* материалом. Поэтому даже в серьезной речи мы встретим «ихние», где надо сказать «их», и «морду», где надо лицо. И выражается в этом не что иное, как то, что нет у автора настоящего сердечного спокойствия и свободного дыхания, как он признается сам, но пародируя тут же и сами эти признания.

У Платонова только некоторые самые ранние вещи писаны характерным для «стиля эпохи» сказом (например, рассказ «Бучило», опубликованный в 1924 г.). «Вводя образ рассказчика или передавая слово герою, молодой писатель стремился социально и психологически оправдать собственный строй мышления, ибо, по сути дела, он изображал не «чужое слово» и не «чужую» мысль. Платонов остается как бы внутри изображаемого сознания»[1]. Уже во второй половине 20-х годов Платонов находит свой собственный слог, который всегда является *авторской речью,* однако неоднородной внутри себя, включающей разные до противоположности тенденции, выходящие из одного и того же выражаемого платоновской прозой сознания. Вот как рассказывает Платонов в пове-

---

[1] Шубин Л. Андрей Платонов.

сти «Епифанские шлюзы»: «Особо восхитил Перри храм Василия Блаженного — это страшное усилие души грубого художника постигнуть тонкость — и вместе — круглую пышность мира, данного человеку задаром». Это в некотором роде даже искусство Платонова характеризует само себя. Фраза складывается в процессе внутреннего формулирования с помощью «самых общих» определений (*страшное* усилие *грубого* художника, *тонкость и круглая пышность* мира), каких-то первичных качеств, из которых и возникает платоновский мир, его «вещество существования». И для Платонова органично к характеристике, строящейся в этом плане сокровенного вещества, присоединяется, завершая ее, философическая концовка о мире, «данном задаром». Но для Платонова органично также *противоречие* самых общих определений в едином предмете: *грубый* художник и *тонкость* мира. Это, мы знаем, коренное противоречие всего платоновского содержания, и речь становится самовыражением этого противоречия.

Вспомним еще раз примеры платоновского формулирования: «бедное, но необходимое наслаждение», «вещество существования», «жить нечаянно», «жестокая жалкая сила». Особенность этого выражения в том, что сходятся вместе слова, которые словно тянут в разные стороны, как персонажи басни Крылова. Они встречаются странно, понятия разного плана, контекста, масштаба, как будто разной фактуры, и на внутренних перебоях в местах их встречи в платоновской фразе и зацепляется наше внимание. Это можно понять как «самое первое впечатление человека о мире» (В. Турбин), не умеющего и не желающего признать искусственные разграничения, существующие «у взрослых людей». Это действительно так — отчасти. Но в средоточии мира Платонова, мы говорили,— «старые люди и дети». В «Происхождении мастера» есть сцена гибели машиниста-наставника: «Сашу удивило то, что кровь была такая красная и молодая, а сам машинист-наставник такой седой и старый: будто внутри он был еще ребенком». Сам писатель Платонов и самый его язык — «внутри ребенок», однако не только ребенок. Он в то же время — «старик», и оба эти начала лишь вместе, одно в другом, объясняют своеобразие этого слога. «Но мать не вытерпела жить долго». Самое ли первое впечатление человека о мире? Фраза, полная терпеливого опыта и страдальческого итога жизни, по содержанию «ста-

рая», и эта же фраза какая-то «детская» по способу высказывания [1].

Стремление к формулированию проникает платоновский слог, выражая собою стремление платоновской жизни к внутренней организации и укреплению. Но это, оказывается, в конкретных формах своих — противоречивый и обоюдоострый процесс.

Платонов не только изображал, но он выражал процесс изменения рыхлого сознания в специфически твердые «формулы и формулировки». В повести «Город Градов» есть прожектер-чиновник, мечтающий о преобразовании нечленораздельного окружающего состояния в *членораздельный бюрократический* мир. Другой персонаж, «государственный житель» (из рассказа 1929 г. под этим названием), следующим образом разрешал коренной платоновский вопрос об энтропии и концентрации жизненного вещества: «В труде есть смирение расточаемой жизни, но зато эта истраченная жизнь скопляется в виде государства — и его надо любить нераздельной любовью, потому что именно в государстве неприкосновенно хранится жизнь живущих и погибших людей». Платонов следил за тем, как этот характер принимало чаемое им оформление. У него есть рассказ о колхозном ликбезе, где учат азбуку (подобно тому, как у Заболоцкого в «Торжестве земледелия»: «И букву А огромным хором Впервые враз произнесем»), но почему-то пишут по-прежнему с твердым знаком на окончаниях слов. Объясняет активист из центра: «Потому что из слов обозначаются линии и лозунги, и твердый знак полезней мягкого. Это мягкий нужно отменить, а твердый нам неизбежен: он делает жесткость и точность формулировок». Эти процессы даны у Платонова конца 20-х — начала 30-х годов с художественной силой, повторяем, не только изображения (со стороны), но самовыражения.

«В марте месяце 1930 года некий душевный бедняк, измученный заботой за всеобщую действительность, сел в поезд дальнего следования на московском Казанском вокзале и выбыл прочь из верховного руководящего города».

---

[1] У В. В. Розанова есть замечание о среднем возрасте человека как *физическом* возрасте; старость и детство — возраст *метафизический* (Опавшие листья, короб второй. Пг., 1915, с. 397).

Это начало бедняцкой хроники «Впрок». Рассказ изнутри набухает уплотнениями «формул и формулировок». Среди них — интереснейший «душевный бедняк», сокровенный и многосмысленный образ платоновского языка. Он образован из двух моментов — «душевного» и социального (в ситуации раскулачивания), причем «бедняк» в языке Платонова тоже душевное слово. Рассказчик хочет сказать, что он «душой с бедняком», «бедняк по душе», но выливается у него это в форме неправильного согласования, грамматического смещения, прямления, создающего новый смысл. Автор объясняет, почему «мы выбрали его глаза для наблюдения»: потому что «он способен был ошибиться, но не мог солгать и ко всему громадному обстоятельству социалистической революции относился... бережно и целомудренно...» Платонов именно это мог сказать о самом себе с абсолютной искренностью во все периоды своей работы в литературе.

Хроника коллективизации глазами душевного бедняка отмечает такие веши: «Но зажиточные, ставшие бюрократическим активом села, так официально-косноязычно приучили народ думать и говорить, что иная фраза бедняка, выражающая искреннее чувство, звучала почти иронически. Слушая, можно было подумать, что деревня населена издевающимися подкулачниками, а на самом деле это были бедняки, завтрашние строители новой великой истории, говорящие свои мысли на чужом двусмысленном, кулацко-бюрократическом языке» («Впрок»). На почве этих разрывов рождались платоновские словесные гротески. Но интересно, что даже эти бюрократизмы у Платонова-сатирика не отчуждались *полностью* как чужая речь; дело в том, что Платонов пережил некоторые идеи в себе еще до того, как стал наблюдать оформление этих идей в явления вне себя. Когда-то он сам говорил об организации человека в «нормализованного работника» (название статьи 1920 г.)[1]. Поэтому новые жесткие образования, сатириком которых он становился, он не мог судить совершенно извне, с позиции человека, внутренне непричастного им. Скорее ему было свойственно всегда признавать причастность и брать на себя ответственность. И этот язык был знаком ему изнутри. Тот широкий процесс самовыражения, который был содержанием творчества Платоно-

---

[1] См. об этом в работе Л. Шубина «Андрей Платонов».

ва, порождал и его гротеск. Мы помним: «Но мозг не думал, а скрежетал...»

В речи Платонова складываются такие явления: героя уволили с производства «вследствие роста слабосильности и задумчивости среди общего темпа труда». «Вследствие тоски», «в направлении счастья», «член общего сиротства» — речевые гротески Платонова. Они возникают из грамматического объединения особо несовместимых слов: слова такого ряда, как *счастье, томление, смысл, тоска;* а с другой стороны — *посредством, вследствие* и т. п. всякие канцеляризмы. Скажем ли мы, что эти формулы преданалитичны (В. Турбин)? Они несомненно своим, платоновским способом анализируют жизнь. Уже знакомая нам оппозиция «жесткого существа» и «мягкого вещества»; как в басне, разные элементы этого выражения тянут в противоположные стороны. В подобных формулировках борются две тенденции: отвердение мягкого и размягчение жесткого. Проза Платонова разрабатывает свой мягкий костяк, особую гибкость речи, активно сопротивляющуюся окостенению. Она, эта речь, хотела бы растопить в себе, в своей душевности свои же жесткие элементы. Но эти последние со своей стороны стремятся организовать душевность и заковать ее в свои формы. Эта внутренняя борьба наполняет платоновские речевые гротески.

Есть у Платонова «сокровенный человек», герой повести с этим названием (1928). Он «не одарен чувствительностью», а о себе самом отзывается: «Я — человек облегченного типа». С первой страницы рассказ о нем пестрит такими конструкциями: «проголодавшись вследствие отсутствия хозяйки», «заключил Пухов по этому вопросу», закурил «для ликвидации жажды». Говорил он и отвечал всегда безо всякого размышления. Словом, *прямление* — закон его речи и всей его жизни (облегченного типа). Прямление — упрощение, укорочение пути мысли и речи, ликвидация расстояний и развитых отношений между понятиями и соответственно синтаксических расстояний и сложных связей, на месте которых прессуются новые нагромождения, неправильные согласования и т. п. «Вследствие наличия», встречающееся в повести,— вот такое прямление, которому очень не чужд сокровенный человек и герой эпохи Фома Пухов, не чуждый автору повести. Героя, однако, все время относит куда-то в сторону («Уволили Пухова охотно и быстро, тем более, что он для рабочих смутный человек»). Он человек очень легкий, и так

же легки обороты — прямления его мысли и речи; в них «еще закон не отвердел». Но рядом с ним возникает матрос товарищ Шариков, в деятельности которого те же конструкции получают иное общее содержание: «Промысел — это, брат, надлежащее мероприятие,— ответил Шариков не своей речью». Из этого Пухов делает вывод: «скоро все на свете организовывать начнет. Беда».

А в языке сокровенного человека прямления примитивные неожиданно совмещаются с оригинальными и богатыми новым смыслом, но тоже прямлениями (по типу образования). Пухов, например, заявляет в споре, что народ помещал свое сердце в религию и в новой жизни должен найти такое место: а то «он вам дров наворочает от своего неуместного сердца». Того же платоновского характера формула, что «душевный бедняк». Такого рода прямления похожи на детские ошибки в языке, однако ведущие прямо к сути, мимо «сложности слов». Но к непосредственности детской ошибки присоединяется сознательное построение (не без иронии) автора, создавая платоновские речевые метафоры, играющие, амбивалентные. В той же повести: Пухов «будто вернулся к детской матери от ненужной жены». Не странно ли — «к детской матери»? Сама эта формула образована способом детского прямления; но совсем не детская точка зрения — «от ненужной жены».

Про эти платоновские фигуры хорошо сказал (в упомянутой статье) Федот Сучков: «Использовать такие конструкции вторично — все равно что использовать затвердевший гипс. В этом невозможность безнаказанно подражать Платонову. Признаки его прозы обязательно вылезут наружу». Здесь верно почувствована эластичность, незатверделость чисто платоновского формулирования, без которого не обойдется проза Платонова, в котором — ее настоятельная потребность.

Но с прямлением своего рода в языке Платонова согласуется, кажется, противоположное стремление. «Красноармейцы уложили Ольгу на верхнее помостье, потому что там было теплее и тише, а сверху укрыли ее двумя шинелями, чтобы она не продрогла от ночной или утренней прохлады» («На заре туманной юности»). Лишние, кажется, «потому что» и «чтобы», объясняющие то, что понятно без них; но они-то и создают лицо этой фразы (тоже «юродивое» лицо). Почитаем Платонова: сколько значат его «потому что», «чтобы», «для», «от», объясняю-

щие мотивирующие и *растягивающие* его речь (в противоположность, кажется, тенденции к спрямлению, сокращению промежуточных связей и синтаксических расстояний), — в местах как будто для этого не обязательных. Вот еще более странный случай: убитый, привязанный к седлу, возвращается на родину вместе с живыми, «чтобы его семейство имело возможность увидеть его и заплакать» («Такыр»)[1]. Не только в жизни что-то делают, *потому что* и *чтобы,* но мертвые связаны тоже с живущими этими отношениями. Когда иные авторы «остранняли» привычное повествование в сторону сокращения мотивировок и ослабления грамматических отношений, *потому что* и *чтобы* (мир без внутренней связи), Платонов то же классическое повествование «остраннял» в противоположную сторону — утрирования целесообразности и осмысленности всего, включая природу, «верящую в свое действие и назначение» («Джан»). Вспомним, как в «Афродите» человек «через общую связь всех живых и мертвых в мире» хочет получить из космоса весть о судьбе другого человека («косвенный признак или неясный сигнал»). «В ней есть любовь, в ней есть язык». «Излишние» *потому что* и *чтобы* в простом рассказе («На заре туманной юности») оказываются не лишними, *потому что* сверх своего ближайшего значения они и в этом простом сообщении строят картину мира, имеющего назначение, проникнутого целесообразностью и осмысленностью. Это доверие Платонова к целесообразности происходящего в мире в 30-е годы сказывалось у него (особенно в публицистике) известным прекраснодушием, стремлением принять и оправдать действительное как разумное.

На рубеже столетий Чехов упрекал Горького за его антропоморфизм, не принимая горьковскую метафору «море смеялось»; в то же время он считал образцом описания фразу из детского сочинения: «море было большое». В Платонове есть черты и той поэтики, которую Чехов не принимал, и другой («из детского сочинения»), которую развивал сам Чехов. Платоновский «анимизм» оче-

---

[1] Вот органическая черта платоновского выражения: в такой лирической фразе — «имело возможность» (а не «могло»). Во всей платоновской речи залегает такая шершавая косноязычная складка, показывающая внутренние связи сознания и языка самого писателя с изображаемыми им процессами неуклюжего выражения. Эта складка в мягкой фактуре речи Платонова сообщает всему его слогу (не только сатирическому) гротескный отпечаток.

виден, однако метафора «море смеялось» его стилю чужда. В ней есть рассудочность, превращающая ее уже в метафорический штамп. Кажется, олицетворение природы — но именно олицетворение, слишком прямолинейное, очевидное перенесение человеческого на природное, «слишком метафора». О тенденции деметафоризации у Платонова мы говорили; его образность сближается с высказыванием типа: «море было большое». О роли «самых общих» определений в языке Платонова было сказано тоже. Можно привести немало цитат из Платонова, где это «детское» слово — «большой» — «исполняется» как прямое слово, обращенное на такие объекты, как природа, земля. Природа, «хоть она и большая...» («Афродита»). «Маленькое солнце освещало всю большую землю, а света хватало вполне» («Джан»). «Прошка уходил все дальше, и все жалостней становилось его мелкое тело в окружении улегшейся огромной природы» («Происхождение мастера»). В рассказе «Июльская гроза» маленький мальчик под страшной огромной грозой хочет «уткнуться головой в большую сестру» (которой девять лет). Этот последний случай живо напоминает детское повествование Чехова (т. е. его повествование о детях, которое, как мы увидим сейчас в примере из «Степи», местами становится *детским* повествованием — какого не было, например, в рассказах о детях и для детей Достоевского и Толстого; в детских рассказах Толстого учительное повествование *для* детей не становится детским повествованием). У Чехова же находится такое «платоновское» место: «За оградой под вишнями день и ночь спали Егорушкин отец и бабушка Зинаида Даниловна. Когда бабушка умерла, ее положили в длинный, узкий гроб и прикрыли двумя пятаками ее глаза, которые не хотели закрываться. До своей смерти она была жива и носила с базара мягкие бублики, посыпанные маком, теперь же она спит, спит...» Последнюю эту фразу еще в чеховское время недаром заметил И. Щеглов как «стилистическое пятнышко»: «...фраза, на которой я запнулся, читая впервые рассказ»[1]. Но у Чехова в этом месте в повествование очевидно входит голос ребенка как своего рода «чужая речь», превращая повествование в *детское*. Платонов как-то связан именно

[1] А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1947, с. 428.— Этот пример рассмотрен В. В. Кожиновым с точки зрения «соединения голосов автора и персонажа» в художественной прозе (Теория литературы. Стиль. Произведение. Литературное развитие, с. 298).

с Чеховым по этой линии; но в целом эта «черта», появившаяся у Чехова в нужных местах,— черта «спокойная» в сравнении с будущим платоновским «неуклюжим значением» и повсеместным «словесным наивным рисунком». Платонов много писал о детях, но в целом «детские» сдвиги в речи у него далеко выходят за пределы «точки зрения ребенка». У Чехова эти сдвиги, как бы меняющие напряжение речи (на этом месте запнулся читатель И. Щеглов и принял это в то время еще за стилистическую ошибку), локализованы и введены соразмерно в гораздо более стройную и пропорциональную (еще «классическую») картину мира. Мы рискнем сослаться на следующее наблюдение: «Сюжеты Ван-Гога во многом повторяют сюжеты Милле (Ван-Гог даже копировал Милле), но острая и нервная манера Ван-Гога придает им невозможную у Милле напряженность»[1]. Не ища никакого близкого сопоставления, почерпнем в этом примере из живописи определенную, пусть отдаленную аналогию.

Эта усиленная выразительность в слоге, в самом высказывании у Андрея Платонова имеет очевидно внутренний и содержательный характер. Потребности прозы совпадали с потребностями изображаемой жизни. Повторим то, что было сказано раньше: выражение в слове — внутренняя проблема одновременно платоновской жизни и платоновской прозы.

1968

---

[1] Альфонсов В. Слова и краски, с. 114.